

مكتبة الدراسات الأدبية

٨٢

في
المسرح المصري المعاصر

خيرى شلبى



دارالمعارف



THEATRE OF THE FUTURE

في المسرح المصري المعاصر

مكتبة الدراسات الأدبية

٨٢

في المسرح المصري المعاصر

خيري شلبي



إهداء

إلى زوجتي .. التي شاركتني في مسيرة الحياة بمهما .. ومرها .
خيرى شلهى

مقدمة

هدفت بتجميع هذه الدراسات في كتاب إلى تسجيل فترة من الزمن هي عمر ازدهار المسرح المصري . ولم يكن لهذه الدراسات أن تكتب ، بل لم يكن لكتابها أن يعنى بفن المسرح ولا بقضاياها لو لم يكن هناك مناخ مسرحى مزدهر . . ذلك هو مسرح الستينيات .

ولست أتجاوز الواقع أو المنطق حين أزعـم أن تلك السنوات القليلة هي عمر مسرحنا الحقيقي . فما لاشك فيه أن المسرح المصري لم تقم له قائمة بعد ذلك ، على الرغم من توالى العروض المسرحية في قطاعى الإنتاج : الخاص والعام على السواء .

فكثرة العروض المسرحية - حتى ولو كانت كلها جديدة - لا يعنى أن المسرح الحقيقي موجود وقائم فضلاً عن أن يكون مزدهراً . فلكى يكون المسرح موجوداً بحق ، وقائماً بحق ، ولكى نعتزف له بالوجود لابد أن يكون هناك ذلك التفاعل الفنى الحى بين الحشبة والصالة ، بمعنى أن يلتحم ما يدور على الحشبة هو والجالسين فى صالة الفرجة التحاماً موصوعياً وثيقاً ، وهذا شئ لا يتوفر إلا بوجود المؤلف المسرحى المهى الجيد ، الذى يفهم جوهر المسرح على أنه تمثيل للمجتمع وتجسيد لقضاياها الحيوية .

وإذا كان المسرح فى بلادنا قد تحول إلى أماكن للتسلية وإزجاء وقت الفراغ بانتشار فرق القطاع الخاص فإن ذلك لا يعنى موت المؤلف المسرحى الجيد ، إنما يعنى أن هناك متغيرات اجتماعية طرأت على بلادنا كان من نتيجتها عدم صعود العناصر الجادة أمام طغيان العناصر الهازلة ، فهذه الأخيرة وجدت فى المتغيرات الاجتماعية الطارئة تدعيماً وتأيداً وتشجيعاً ، حيث نشأت طبقات جديدة لديها القدرة على دفع ثمن

التذاكر الغالية مقابل لحظات من الترفيه والضحك الرخيص . هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى فإن دخول أصحاب رموس الأموال ميدان الإنتاج الفني خلق أعماطاً جديدة من الكتاب والممثلين والمخرجين مستعدة للمساومة في فنها وفي قيمها الفكرية مقابل الرواج والانتشار ، ثم إن المجال حين أفسح لممثل الكوميديا والمخرجين أصبح الممثلون الجادون أمام أحد خيارين لا ثالث لهما : إما التشبه بممثل الكوميديا بحثاً عن مكان في القطاع الخاص ، أو التقوقع والضياع في بحر النسيان . . فأصبح الطابع السائد في ميدان التمثيل المسرحي هو الطابع الترفيهي المجنون الذي يجري وراء إثارة الضحك بأي سبب وعلى حساب أي قيمة .

وقد يسأل سائل : لماذا اكتفيت بدراسة هذه التماذج وجدها ولم أستكمل دراسة بقية التماذج الأخرى التي سطعت في المسرح المصري في سنوات ازدهاره ؟ . . لماذا اكتفيت بنعمان عاشور ويوسف إدريس ورشاد رشدي مع أن هناك عائلة آخرين مثل سعد الدين وهبة ، وميخائيل رومان ، وألفريد فرج ، هل يعنى ذلك أنني من وجهة نظري أفضل هؤلاء الثلاثة ؟ . .

الواقع أن لهذه الدراسات قصة يجب أن نذكرها هنا . ففي منتصف الستينيات ، في قمة ازدهار المسرح المصري ، كنت أعمل بسكرتارية تحرير مجلة المسرح التي كانت تصدر عن « مسرح الحكيم » والتي شهد كل الدارسين بأنها أشاعت مناخاً مسرحياً ونشرت ثقافة مسرحية جادة . وكان من بين مهام عملي متابعة العروض المسرحية بالنقد ، وكانت العروض تتوالى بشكل خلاّب ، كل خمسة أيام عرض جديد في أحد المسارح ، حيث كان هناك المسرح القومي والمسرح الحروم ومسرح التلفزيون المكون من العالبي والكوميدي الحديث ، بالإضافة إلى فرقة المسرح العسكري وفرقة أنصار التمثيل والسينما وفرقة الرحمان وفرقة إسماعيل يس ، وفرقة نجمة كاريوكا ، وفرقة محمود السعدني وغيرها من الفرق . وأشهد أن هذه المهمة دفعتني إلى القراءة والدراسة بغية

التجويد ، وبفضل هذا المناخ ، وبفضل تواجدى فى مجلة المسرح واحتكاكى بعشرات الأساتذة الكبار من الدراسين والأكاديمية تمكنت من متابعة منجزات النقد العالمى الحديث . . فأحسست أنى أريد أن أكتب شيئاً كبيراً ، أن أكتب مجموعة من الدراسات الكبيرة عن أساطين المسرح المصرى كل على جده ، بحيث تتوفر جهودى على دراسة كل أعمال الكاتب وقراءة كل ماكتب عنه واستخلاص رأى جديد أو وجهة نظر جديدة أو تفسير جديد لفنه المسرحى .

ولما كنت قد التزمت بالترتيب التاريخى لظهور الكتاب فى المسرح المصرى فإننى قد بدأت بنعمان عاشور باعتباره يمثل مرحلة جادة وهامة من تاريخ المسرح المصرى الحديث ، يليه رشاد رشدى ، ثم يوسف إدريس ، ثم ألفريد فرج ، ثم سعد الدين وهبة ، ثم ميخائيل رومان . وما إن شرعت فى التنفيذ حتى تبينت مدى المعاناة الشديدة . لقد استغرقت كتابة الدراسة الواحدة ستة أشهر كاملة . مع ملاحظة أنى كنت متفرغاً تفرغاً تاماً للإيجازها .

غير أن الاستمرار فى هذه المهمة كان محفوفاً بالمخاطر ، أهم هذه المخاطر أنى إذا أصرت على استكمال كل الكتاب فسوف أموت من الجوع قطعاً ، لأن أجور هذه الدراسات كان - بالكاد - يكفى لتدخين السجائر وشراء الورق والقهوة . وكان لابد من توزيع جهودى على أعمال جانبية أستمد منها العون على استكمال مشروعى ، فلما بدأت تنفيذ ذلك تبين لى ما فيه من خطر ، إذ أن مثل هذه الدراسات الجادة لاتقبل أى شريك آخر أى أنها لكى تتم على المستوى اللائق لابد أن يكون الدارس متفرغاً لها وحدها . فما كان منى إلا أن امتثلت صاغراً للانفراد بالمشروع والتضحية بمطالباتى الخاصة ، وقد شجعنى على ذلك وجود مجلة المسرح ومجلات أخرى مستعدة لنشر هذه المادة مثل مجلة المجلة ، ومجلة الفكر المعاصر ، وغيرهما من المجلات الأخرى .

ولكن ، فجأة توقفت مجلة المسرح ، ثم توقفت كل المجلات ، وقيل

توقفا انتقلت مجلة المسرح إلى إدارة أخرى ، ونحن - المصريون - مصابون بداء عجيب ، الإدارة الجديدة تنبذ الإدارة القديمة وتحتقر التعاون معها ، ولما انتقلت مجلة المسرح إلى إدارة أخرى سيطرت عليها أهواء أخرى وعاملتنا - نحن للتعاملين مع الإدارة القديمة - باعتبارنا دخلاء يجب مكافحتهم ، فكثفت نفسى شر ملاقة هذا السلوك ، وأجلت مشروعى إلى أن تتاح له فرصة أكثر صفاء .

على أن الحياة لم تعطنى فرصة للعودة قط ، فن يومها إلى الآن والحالة الثقافية بشكل عام تنتقل من سيئ إلى أسوأ ، والمسرح المصرى يكاد ينقرض ، وحامى إزاء كل ذلك يهبط إلى الصفر . ثم إننى كنت قد اكتشفت لنفسى اهتمامات أخرى انصرفت إليها . ورغم ذلك فقد ظل حلم استكمال هذا المشروع يكنى فى أعماقى . ولكن تقدم العمر وانقطاع التواصل المسرحى وتنوع الاهتمامات كل ذلك وضع حداً لهذا الحلم ، فظل فى نطاق الحلم لا يريد تجاوزه .

ولقد ظللت أجهل هذه المرحلة من حياتى إلى أن وجدت من الدارسين إلحاحاً على فى جمعها فى كتاب ، لما من يوم يمر إلا ويقابلنى واحد من المهتمين بالمسرح أو بتاريخه ، فيصدق على هذه الدراسات من المدح والأوصاف ما ينجبل تواضعى . وكان من الممكن أن تبقى إلى الأبد حبيسة صفحات المجلات التى نشرت فيها فى حينها ، لولا أننى لمست ما أحدثته هذه الدراسات من هوالد ، فهناك أكثر من رسالة علمية فى جامعاتنا العربية والعالية اعتمدت على هذه الدراسات اعتماداً كلياً ، وهناك أكثر من دراسة وأكثر من كتاب عن المسرح المصرى رجع إليها واستفاد بها . مما شجبنى على تبنيها لمن يريد أن يجد فيها من فائدة متواضعة . وإننى إذ أقلمها الآن للقراء والدارسين والفنانين ليداعبنى الرجاء فى أن يظهر من نقادنا الشبان من يكمل دراسة بقية الكتاب المسرحيين المصريين . والله الموفق .

نعيرى شلى

القسم الأول

دراسات مسرحية

(١)

المضمون الفكرى لمسرح نعمان عاشور

الحديث عن مسرح نعمان عاشور ، يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن تلك الظروف الغائرة ، التى صاحبت بزوغ نجم نعمان فى أفق المسرح المصرى للمعاصر - ونعنى بها فترة أوائل الخمسينات . ولعله لا يكون من الغريب أن تكون تلك الظروف التى صاحبت بزوغ نجمه ، هى نفسها الظروف التى أدت إلى بزوغ هذا النجم ، والحق أنها كانت ظروفًا خطيرة بأن تقدم إلينا جيلا بكامله من الأدباء والفنانين لا يقل خطراً أو أهمية عن جيل الرواد . إنه جيل عاش مأساة حربين كبيرتين إلى جانب معاناته الداخلية فى ظل تقاليد صارمة كانت مفروضة على بلده من قديم . وكان البلد حين ذاك فى لحظة محاسن تاريخية لم يشهد لها التاريخ مثيلاً ، والطقس كان حاراً . . وعملية البحث عن الطريق السليم تؤرق وجدان المثقفين والسماء مليدة بالغيوم ، وفى أفقهم تعربد أمواج ثورة تدفع رغباتهم نحو إيجاد غد مأمول ، أكثر أمناً وأوفر عزة وكرامة . ولقد ثبت على أديم أرضنا العذراء آن ذاك عديد من التيارات الأدبية والفنية والسياسية ، تعرقها الأهواء الشخصية تارة ، وتقف بها للتناقضات عند أفق محدود تارة أخرى . . غير أنها برغم ذلك استطاعت أن تخلخل فى حياتنا ضوءاً جديداً واضحاً . وكان ذلك الجيل مهدداً بانسحاب الأرض من تحته لولا أن ثمة شىء عظيم الأهمية استطاع أن يشد أزره ، ذلك هو ما يمكن أن نسميه بوحدة القضية .

القضية الاجتماعية . . على خشبة المسرح :

ومنذ أن دخل نعمان عاشور ميدان المسرح المصرى ، صعدت معه القضية الاجتماعية على خشبة المسرح ، ربما لأول مرة فى تاريخ مسرحنا للمعاصر . وما لا جدال فيه أنه على يد المسرح الحر اتخذ المسرح فى بلادنا طابع الجدل ، وأصبح أشبه ببرلمان شعبى يناقش الجمهور على خشبته قضاياها بمنتهى الدقة والوضوح والموضوعية . ولعل

أهمية الدور الذي لعبه نعمان عاشور في مسرحنا المعاصر ، ترجع إلى ارتباطه ارتباطاً وثيقاً بتلك الفترة الخالية . أيامها كان المسرح بوجه خاص ، دون بقية التيارات الأدبية والفنية الأخرى ، بعيداً كل البعد عن المعركة السياسية . ولست أعني بذلك أنه كان على المسرح أن يدخل المعركة السياسية دخولاً مباشراً أو حتى غير مباشر ، ولكنى أرمى إلى أن نوعاً من السلبية الاجتماعية كانت تسود جو المسرح . . منذ انتهاء مرحلة سيد درويش حتى قيام ثورة سنة ١٩٥٢ ، الأمر الذى عزله عزلاً تاماً عن القضية الاجتماعية الجماهيرية . فبينما كانت القصة والقصيدة واللوحه والمقال يسهم كل بدوره بنصيب كبير في تفسير جوانب القضية وفى إلقاء بعض الضوء على معالم الطريق السليم ، كان المسرح سادراً في غيّه بصورة مقلقة . الريح المادى وحده هو السياسة التى عليها يخطئ المسرح مشاريعه الفنية وإنتاجه . ولا تزال ترن في آذاننا أصداً ذبلك التيارين اللذين ارتفع صدهما في أفق مسرحنا - باستثناء الفرقة القومية التى لم تكن بعد قد اتخذت شكلها الحالى الذى منحها الاستقرار والجديّة في العمل - في بداية النصف الأخير من هذا القرن ، وعاصراً - في أواخر أيامها - بداية هذه الفترة التى نتاولها الآن . أجل كان المسرح قد انحصر في فرقتين رئيسيتين هما نجيب الريحاني ويوسف وهبي . ولقد قامت بالفعل على أكتافها ثورة مسرحية ولكنها كانت بلا جدال ثورة برجوازية أو بمعنى آخر لم تكن - على الأقل - في صالح الطبقات الشعبية التى كانت تمثل أغلبية الشعب ، بل كانت في الأغلب الأعم ضدها . فالريحاني يكرس نشاطه لتقديم الفودفيلات الممتلئة بالنقد الاجتماعى غير الملمز ، اللاذع مع ذلك ، لفساد الحكم والانتهازية ، والكوميديات المحتشدة بالسخرية من الإقطاعية المصرية التى تبعثر ثروتها - بغناه لامتنعق له - على النساء العائيات ، ومن شخصية الحاكم التركي ، وما إلى ذلك . . في ظل الحكم الملكي الفاسد في عهد فاروق . والغريب أن كل الطبقات بما فيها طبقة الحكام قد تجاوزت مع هذا اللون من المسرح فأصابت به رواج كبير . . فلقد وجدت فيه مجالاً للتنفيس عن غضبها على اختلاف مستوياته . حتى إن (فاروق) يمنح الريحاني وساماً ! ولم لا وهو يقوم بدور كبير في شغل الناس عن واقعهم المرير ومن ثم قتل بدور الثورة في نفوسهم . الارستقراطيون والحكام يتخلصون من فائض الوقت والفراغ . والكادحون يكتفون - فقط - بالإقناع بضرورة التغيير لا أكثر - وتلك مسألة كان مفروغاً منها ولم تكن بحاجة إلى من يبنه إليها !

ازدهر الريحاني واتعمش انتعاشاً مادياً فألقى من حسابه جمهور الطبقة الدنيا . . لتحضر

أولا تخضر ، فليس في صالة مسرحه إلا درجة أولى وثانية فقط ، بدعوى أن جمهوره من نوع « خاص » نوع « العائلات » . في حين كان يوسف وهبى يلهث خلف الطبقة الكادحة ويحاول اجتذابه بشئ الأساليب ، لا ليجمعها على قيمه بل ليجمعها على شباك التذاكر ليس أكثر . ولقد استطاع بالفعل أن يجتذب تلك الجماهير العريضة بصورة مذهشة . فما السر في ذلك ياترى ؟ في اعتقادى أنه سر يكمن في التكوين النفسى للجماهير شعبنا آن ذاك .

كان شعبنا هو الوحيد من بين شعوب العالم ربما ، الذى يرقد في أحاقه ميل غريب إلى الحزن والتأسى ! رغبة غامضة مدفونة فينا تجعلنا نهتر طرباً ونندمج بل نتصوف في اندماجنا مع من يجدد في أحاقنا روح المساة . وإنها حقاً المساة شرها الناس في بلادنا ، وشرها مرارتها في قيمان بطونهم من طول ماقاسوا على مر السنين . ولذلك فإن أى نبش حزين أسيف يمس وجدانهم سرعان مايفجر فيهم ينابيع التأثر والاندماج والتعاطف مع من ينوب عنهم في البكاء - حتى ولو كان بكاءً مجرد البكاء . إذ المهم أنه طنين صرخة غامضة يود الكل لو يزعقها في وجه القدر والحياة والكون على السواء . غير أن الريحاني يظل أكثر رواجاً ، لأنه كان كالفنجة تمتص أحزان الناس وتريحهم من نقل الإحساس بالغبن الطبقي ، إلى جانب عاملين آخرين ، هما قدرة بديع خيرى الفارقة على تمصير المسرحيات المكتسبة من جهة ، وثراء الريحاني الفنى وقدرته على الوصول إلى وجدان المتلقى بسرعة وبساطة من جهة أخرى . وعلى هذا كثيراً ماكان يوسف وهبى يلجأ إلى تملق الطبقة الدنيا تملقاً مباشراً واضحاً . فن حياة القصور إلى أولاد الشوارع وأولاد الفقراء وما إلى ذلك . كان يريد إلى جانب اجتذابه لجمهور الطبقة المتربة ، كسب مؤازرة جمهور الطبقة الدنيا . والحق أنه لم يوفق في ذلك الكسب ، أو بمعنى أدق لم يستحوذ على وجدان الطبقة الدنيا .

وانطلاقاً من هذه النقطة يمكن أن نضع أيدنا على نعمان عاشور ككاتب مسرحى ذى فاعلية خاصة بالنسبة للقاعدة الجماهيرية العريضة . إنه يتنجح فيما كان يصبر إليه يوسف وهبى ، وهو كسب جماهير الطبقة المتوسطة والامتداد في نفس الوقت إلى الجماهير الشعبية . ويقلل من التحن في كنه هذا النجاح ، ينكشف لنا أنه في حقيقة أمره ليس لنجاح الكاتب المسرحى ككاتب بقدر ماهو لنجاح تلك الطبقة الدنيا في الواقع الخارجى . فهى ماصعدت إلى خشبة المسرح إلا لكونها صعدت - أولاً - على مسرح السياسة ، وسجل لها التاريخ دوراً حيوياً فعلاً . وماهذا الذى يحدث على المسرح إلا واقصمهم وثورتهم . وإنهم ليون أناساً منهم ، بل

صوراً متعددة لشخصياتهم تتحرك على المسرح وتعرض قضيتهم بكل حذاً فيها .
ولعل من بين أسباب نجاح الكاتب هو صدق تناوله لحياة كل من الطبقتين الدنيا
والوسطى . . إلى جانب أنه ظهر - كما قلنا - في فترة كانت مهياً لظهور كاتب مسرحي
من أعماق الشعب يعبر عنه تمييزاً صادقاً ناضجاً ، وبخاصة لخلو سوق المسرحية من مؤلف
مسرحي مصري جاد . ولعلنا بهذا القول لانكر دور توفيق الحكيم ، فليس بوسعنا أن نتناول
عليه ككاتب مسرحي شامخ منذ تلك الفترة وحتى الآن ، إلا أن ما نذهب إليه حقاً هو أن
توفيق الحكيم لم يكن بعد قد نزل إلى السوق للعملية ، أي لم تقدم مسرحياته على خشبة
المسرح ، لأنه هو نفسه لم يكن في حسبانها أنها سوف تمثل ، بل إنه كتبها أصلاً لتدخل في باب
« الأدب المسرحي » المقروء . صحيح أنه كتب عدة مسرحيات تمثل بمقومات « العرض »
المسرحي المقبول على المستوى الواقعي والبنوي يمكن شيء من التبسيط الإخراجي أو قل التضييق
الروائي أن يصل إلى الجمهور العادي ، أو على الأقل غير المثقف ثقافة رفيعة . . مثال ذلك
مسرحيته « أهل الكهف » و « شهرزاد » وبعض المسرحيات القصيرة التي درج فيها على معالجة
القضايا اليومية بأسلوب مسرحي مبسط . غير أن مسرحياته تلك لم تقدم مع ذلك إلى خشبة
المسرح ، منذ أن أسس تقديم مسرحية أهل الكهف وأسس تبعاً لذلك استقبالها . فلقد حدث
أن قدمتها الفرقة القومية إبان إنشائها عام ١٩٣٥ حيث افتتحت بها أولى عروضها المسرحية
باعتبارها تمثل تياراً مسرحياً طليعياً جديداً ، مزوداً بالثقافة المسرحية الأكاديمية ، وعلى درجة
رفيعة من الفن . ولكن البيئة المسرحية آن ذاك لم تكن قد تهيأت بعد لاستقبال مثل هذه
التجارب التي كانت تعتبر في نظره معقدة ، إلى جانب أن البيئة نفسها لم يكن هناك أمل في
تقويمها بعد أن أفسدت الأغراض التجارية البحتة لدى أصحاب الفرق القائمة حين ذاك من
ذوقها ، ثم إن حوارها كان باللغة العربية الفصحى ، وجمهور المسرح آن ذاك لم تكن تسويبه
الفصحى في المسرح بالذات ، خاصة بعد أن لمس جمودها وسماحة إيقاعها في بعض الترجمات
الطرائية التي قدمت إليه قبلاً - ومنذ ذلك التاريخ كف توفيق الحكيم يده عن تغذية خشبة
المسرح بنصوصه ، بل إنه ألغاه من ذهنه تماماً عند تفكيره في مسرحياته الأخيرة ، وإن كان
بعد ذلك قد استعاد ارتباطه بها من جديد في مسرحياته الأخيرة ، فحقق بذلك مكسبين
عظيمين للمسرح في بلدنا : أولها أن تجربة لقاء الخشبة مكنته من إرسال نفسه على سجيئها ،
فأوجد بذلك أدباً مسرحياً يهتم بالدرجة الأولى بالفكر ، وصرف النظر عن تقديم شخصيات

مأوفة قريبة إلى الوجدان الشعبي يمكنها توصيل أفكاره الرفيعة ، لأن أفكاره تلك لم تكن لتصل إلا عن طريق لجوئه إلى التقريب في تحت شخصياته وفي إحاطتها بعواملها المناسبة المتخلفة معها ، وثانيتها أنه - يبعده عن السوق التجارية - لم يقع فريسة لمطالبات السوق السريعة بما تجره على الكاتب من ميل نحو الإسفاف . فظل بالتالي محفظاً بميدته . وبانزعال توفيق الحكيم عن السوق التجارية للمسرح خلا الجو تماماً للاجتهادات الشخصية ولجهود أصحاب الفرق أنفسهم ، في التأليف والاقتباس . على أنه كانت هناك بعض محاولات لأدباء معروفين كلطفي جمعة وإبراهيم رمزي . ونذكر في هذا المقام جهود الكاتب عباس علام وإن كانت لم تترك أثراً لبعدها عن الأحداث المعاصرة .

ولاشك أن الذين شاهدوا مسرحية « الناس الى تحت » أول عمل جاد للمؤلف ، لا بد يدركون أنهم وضعوا أيديهم على كاتب مسرحي من الطراز الأول ، يعرف طريقه جيداً ، والأكثر من هذا يعرف نوع الأرض التي يقف عليها . إن مسرحية « الناس الى تحت » لم تكن مجرد مسرحية جيدة ناضجة فحسب ، بقدر ما كانت تبلو اتجاهها فكرياً واضحاً يتخذ نهان نحو التعبير عن حياة « الناس الى تحت » . . الضغط ، ضغط الحياة الطبقة للمرية و « الناس الى تحت » هم الذين يحتم على صدورهم ثقل الطبقة الأعلى مستوى منها . وهذه الطبقة الأعلى مستوى تقاوم نزواتها برمي ثقلها فوق كاهل الطبقة الدنيا ، أى الناس الى تحت . . أولئك الذين يشكلون عائلة ارتبط بها الكاتب ارتباطاً عاطفياً وثيقاً ، واهم بقضيتها وثورتها اهتماماً خاصاً تبلور بعد ذلك في بقية مسرحياته التي أريت على ثلثي مسرحيات . وبالرغم من أن مسرحية « الناس الى تحت » تعتبر أول عمل فني جيد يمكن أن يحاسب عليه نهان في مجال النقد والتقييم . . غير أن اتجاهه الفكري فيها واضح ، إنه امتداد طبيعي لبذرة هذا الاتجاه في أعماله الأولى ، ابتداء من مجموعة قصصه القصيرة المسماة بـ « حوادث عم فرج » ، مروراً بتمثيلياته الإذاعية ومسرحية « المغاطيس » . ولئن كان نهان في « حوادث عم فرج » يتشغل بالتعبير عن مرحلة الانتقال التي مر بها المجتمع في بداية الخمسينات ، وكيف كان انطباع الثورة الاجتماعية الجليدة على بعض النماذج للتمسكة بالصورة القديمة ، ثم معالجته لبعض الأمراض الطبقة التي تفتت في غضون تلك الفترة ، فإننا نرى للسألة الطبقة تسيطر على فكره فيبدأ علاج مسرحي لها في مسرحية « المغاطيس » . إنه في هذه المسرحية يتم بالسخرية من أسطورة الحواجز الطبقة ويوحى بشكل أو بآخر بعدم إمكان وجودها أصلاً ، وبأننا قننا بأكبر نصيب

في إيجادها بالوهم . والمسرحية تشير إلى أن الدكتور فخورى سليل العائلة العريقة ، يقيم في درب عجور ، والذي درس التحليل النفسى في الخارج وعاد ليلقبه أهل الحى « بالمخاطيس » ، يؤمن بأن قيمة الشخص فيما ينتجه من عمل وليست في حسبه ونسبه . وهو يستخدم منطق هذا في الزواج من البنت الكادحة التى تعمل بجياكة الملابس ، إذ هى في نظره نموذج للإنسان الشريف الذى يكسب من عرقه . وفى المقابل مع هذا المنطق التقضى يقف منطق آخر هو منطق التكوين الطبقي . فقضية « العمل » ترتبط بقضية رأس المال المستغل المتمثل في شخصية « الحاج أبو المال » ، ذلك . يمتص دماء العاملين لديه ومن بينهم عطوة أفندى كاتب الحسابات الذى يضمن عليه الحاج أبو المال بعلاوة ضئيلة برغم تفانيه في خدمته ، وكذلك أخوه الذى يستغله في جمع الثروة . . مستتراً في كل ذلك بقتاع ذيفى زائف حيث يحيل مخزن ذكائه إلى مصلى . يسميها بيت الله وهى في الحقيقة بيت الشيطان . وأمام طغيان القطاع الخاص برأسماله المستغل ينهزم منطق فخورى ، ولكن على مستوى آخر ، وعن طريق إحدى نقيات عائلة « قر » تلك الفتاة البريئة التى تمثل في نظر الحاج « أبو المال » حلماً وردياً من ناحية ، ومن ناحية أخرى رغبة واضحة في الاستيلاء عليها . ويستولى عليها فعلا . ولا يبقى في النهاية سوى أمل عطوة أفندى في أن يتحطم هذا الدعى الآفاق وأن يتحطم تبعاً لذلك سلطان القطاع الخاص .

ولم يكن عطوة أفندى كاتب الحسابات ليعلم أن أبناء عشيرته من « الناس الى تحت » سوف يثورون ثورة فعلية على هذا المنطق الطبقي ومن ثم يتحررون . ونعمان عاشور الذى يعتبر الابن الشرعى لتلك الفترة التى شبت فيها المأساة الطبقية ، إنما يعبر عن التنوير الجذرى الذى شمل أسس المجتمع القديم من خلال تعبيره عن ثورة « الناس الى تحت » ، عن مصر الجديدة . وإلى ألح شخصية نعمان في شخصية عزت الرسام ، الفنان الملتزم بقضية الكادحين في بلده . وعزت يسكن ويعيش في البديوم مع عبد الرحيم الكسارى وابنته لطيفة والأستاذ رجائى سليل العائلة الأرستقراطية التى زال مجدها . وفوقهم ، تسكن الست بيبجة صاحبة البيت التى تتحكم فيهم وتورق ليلهم وتنقص عيشهم ، وهى دائمة الكيد لهم بسبب وبدون سبب ، بل إنها تسول الأسباب لذلك . وفى اعتبارى أنها أعوذ سبيى لحياة تافهة هى في حد ذاتها تعبير عن تلك الطبقة المالكة على وجه الإطلاق . . حينما تفقد الأشياء في نظرها كل المعانى ، ويصبح القلق والتفاهة عنصرين كبيرين في حياتها ، فتروح ولا عمل لها إلا البحث

عن شيء يقنعها بإمكان بقائها ، شيء تختبئ في ظله وليكن « عريساً » أى عريس ، المهم أن « تسيطر » عليه وتمتلكه . وهى من فوق سلطانها المادى تبدو كجيفة تحط عليها الحداث وتنهشها وذلك أن الانتهازين ابتداء من ابن شقيقها الفاسد إلى آخر زوج تزوجه قد سلبوها كثيراً من دمايتها . والأستاذ رجائى ، يعيش تحت ضغطها كساكن فى بدروم عارتها ، يتلقى متاعها وإفرازات قلقها وحياتها النافهة . وهو عاطل بالوراثة أو أراستقراطى سابق ، انتهازى حقير وإن كان لا يخلو من إنسانية . ولعل أصدق تفسير هو أن نشأته التى ربته على ألا يقوم بعمل سوى الإنفاق والاندفاع وراء الطيش ، خلقت منه الآن آلة بشرية لا تجيد أى عمل ، ولكى يرضى فى نفسه هذه الغريزة المكتسبة راح يبيع كل مرتخص وغال فى سبيلها ، وقدما كان أسلوبه هذا سعيّاً وراء اكتساب مظهر اجتماعى براق يؤهله للقفز على منصب لامع أو أى شيء من هذا القبيل . لقد كانت به رغبة دائمة فى التسلق إلى فوق ، وظلت الرغبة توججه طوال حياته إلى أن تقدم به العمر ولا تزال الرغبة كامنة فى أعماقه لانهزم برغم محاولاته الدائمة فى محاربتها بالحمر والعريضة . وتشاء ظروف حظه التعس أن تتحقق له الأمنية وشمس حياته هو ومن على شاكلته تغيب فى الأفق . . فيتزوج من الست بهيجة صاحبة العارة التى كانت تعتبره بالنسبة إليها صيداً ، كما كان هو الآخر يعتبرها بالنسبة إليه صيداً . وهكذا يتزوج الانتهازى القديم من شيطانة مريدة فيكون كل منها قدر الآخر المحترم ومصيره المظلم .

وهذه النهاية فى تقدير المؤلف هى مصر القديمة تتراى أمام زحف مصر الجديدة . . مصر عزت ولطفية على مستوى الوعى الجماهيرى ، وفكرى ومنيرة على مستوى العامة . وكان الأستاذ رجائى لحظة انبهاره ينظر بعين التقدير والإعجاب ، وربما الفخر المزوج بالحسرة ، إلى هذا الجيل الجديد الذى امتلك الإرادة فحقق بها ما أراد برغم الصعاب . إن الإرادة التى صمدت بعزت فى معاركه المادية والسياسية وصراعاته الداخلية مع التزامه بقضية الكادحين من أهله وعشيرته ، هى التى جعلته ينطلق فى حرية ليبنى نفسه وهو لا يملك شيئاً سوى إرادته . وتتضامن معه حبيته لطفية التى جمعه وإياها لحظات كفاحه الخلاق . وكان هذا الكيان الثورى مهدداً بالأعباء الانتهازية ، تهدمه لتبى على أنقاضه حياة زائفة ، بذلك احتال عبد الحاقق ابن أخت الست بهيجة الفاسد ، على لطفية وأغراها بالنقود لينتهزها . . لولا أن عزت يواجها بحقيقة قضيتها التى ربطت بينها ، فتمرد إليه وقد اقتنعت أنها بالحب والتضامن يستطيعان العيش فى سعادة وحرية . وهذا المنطق هو نفسه الذى جمع بين فكرى ومنيرة والحادمة . هذا

بالرغم من أنهم كانوا جميعهم - باستثناء عزت - يتطلعون - من تحت - للصعود إلى . . فوق ، إلى قبة الحرم . ويعانون في في سبيل ذلك صراعات مخلفة . فرجاني يصارع رغبته الدفينة بالسكر وتدمير نفسه . وعبد الرحيم الكسارى يصارع متعلق عزت في شخص ابنته كما يقنعها بالزواج من عبد الحقائق الانتهازي فتلع زواجها منه يكون درجة تقربه هو من ذروة الحرم التي يحلم بها . ولطفية في صراع بين الغواية والمداية ، هي في جيب عبد الحقائق متمتعة بالرفاهية فاقدة الذات والحرية ، وفي صبر عزت تنفس عبق الأمل وعصرة الأيام المقبلة في عش سعيد أمين شامخ ، إلى أن تقتنع وترفض متعلق أيها فتحرر تباً لذلك من سطوة عبد الحقائق وتلتصق بعزت متضامنة معه على سقيا الحياة حرقاً ويجني ثمارها خضرة وكرامة . أما عبد الرحيم الذي غلب على أمره وانصوى تحت لواء الورديات والنوم فاقداً ثورتيه القديمة (لأنه أصلاً لم يكن قوياً صادقاً وإنما متسلقاً يتخذ من المشاركة في الثورة مفعلاً للانتهاز) فإنه ينهار في ظل سليلته المخاضرة وتحلف عن الركب . . فينضم إلى حكام مصر القديمة التي كان ديدنها « التثمل » دون العمل ، الرغبة دون الإرادة ، أو قل الرغبة في الانتهاز . في حين هاهى ذى مصر الجديدة تتطلق « الحل » بال « إرادة » . لا لتصعد قبة الحرم في بهلوانية بل لتصنع هرمًا جديدًا .

ذروة الحرم . . وفروة الانتهازية :-

وحينما بدأت عائلة « الناس إلى تحت » تبني قاعدة الحرم الجديد في حياتها الجديدة ، لم تكن قد تخلصت بعد من نفايات العهد الماضي . صحيح أنه لم يعد من العسير أن يتقارب البشر وأن يتزوج « أنور » ابن أم أنور من « جهالات » ، إلّا أن بصاات العهد البائد كانت لا تزال - كالنباتات الطفيلية - تطفو على أديم حياتهم فتعكر صفوة « الناس إلى فوق » لا يريدون الاعتراف بمصر الجديدة . وهذا شىء طبعى . ومصر الجديدة جديدة في مسرحية « الناس إلى فوق » وعزت الرسام ولطفية وفكرى الحادق ومنيرة الخادمة يعودون إلينا في أسماء جديدة وأشكال مخلفة . ونستطيع أن نتعرف على « عزت » في شخصية « حسن » للمهندس الناثر الذي يبلغ من العمر تسعة وعشرين عاماً ، ابن « الناس إلى تحت » سابقاً ، والناس الذين في الوسط حالياً . هذه الشخصية التي انطلقت من بدروم « الناس إلى تحت » لتبني حياتها بالإرادة نراها الآن تحاول التخلص من سيطرة ظلال الماضى القائمة التي تود لو ترفض نفسها

على حياتهم ، هذه الظلال الثقيلة لا تريد أن تتراجع عن كاهل « الناس الى تحت » . فهي لو اقتنعت مجرد الاقتناع بتحرر « الناس الى منها » فعنى ذلك أن تقتنع بزوال نفسها من الوجود . فما بالك وعبد المقتدر باشا يستنكف من الوقوف بجانب العمال والصناعيين ليستخرج بطاقة الشخصية . إنه يستنكف من هذا الأمر وهو لا يدري أن معنى استخراج بطاقة شخصية هو في حد ذاته معنى لانسحاق شخصيته القديمة ، إنه لم يعد عبد للمقتدر باشا الوزير أو أحد رجالات المجتمع ، بل أصبح نكرة يقدم إلى الناس ببساطة شخصية . وهو غير متصور أنه انتهى هكذا « فطيس » . إنما الصورة التي تشغل ذهنه هي صورة الوهم المسيطر عليه بأنه مازال باقياً في أذهان الناس ، ولذلك حاول أن يكتب مذكراته السياسية لتكون تعبيراً عن بقائه ، وهو في الحقيقة منسحق على مستوى الواقعيين : القنى والنفسى . فن حيث الواقع القنى نراه وقد انهار كيانه فعلاً باستبعاده من كل المناصب ، وأما من حيث الواقع النفسى فهو غير قادر على كتابة مذكراته السياسية لأنه لم يعد موجوداً داخل نفسه كذلك . وليس هذا فحسب ، بل إنه يعرض كل ثروته على من يؤنس وحشته ويحميه من طغيان زوجته « رقيقة هائم » التي تمثل قدرة العاقى . . أقصى وأشد أنواع الانتهازية الوحشية ممثلة فيها .

وكان من يظن أن شقيقه خليل بك يمكن أن يكون سنداً له في هذا العالم الموحش الذى يتهده . ولكن خليل نفسه لم يكن إلا قطعة منه ، ككلة من الانتهازية المصرفة تريد أن تبقى حياتها على أى أنقاض ، في حين تفصل عنه ابنته « تيتى » لتتضم إلى عائلة « الناس الى تحت » فهم في نظرها وفي نظر الحقيقة أيضاً أناس شرفاء ذوى كرامة وعزة . « وتيتى » تتضم إلى هذه العائلة بعد أن لاذت بكل أقرانها هرباً من جحيم أبيها واحتجاجاً على سلوكه المروج ، فلم تقابل إلا بروج انتهازية ، إذ حاول كل أقرانها الاعتداء عليها وسلبها أعز ما تملك . وانضمام « تيتى » إلى عائلة « الناس الى تحت » يعتبر من جانبها تعزيزاً لثروة الناس الذين بقودهم حسن - في هذه المسرحية - ضد « الناس الى فوق » . ومسرحية « الناس الى فوق » تعتبر تكملة لثورة « الناس الى تحت » وفي اعتبارى أنه يجوز لنا أن نسميه الصراع ولكن على الوجه الآخر . من وجهة نظر الناس الى فوق . ومن خلال ذلك نرى كيف أن « الناس الى فوق » لم يعد لوجودهم أى دافع على الإطلاق ، بل إن وجودهم يعرقل سير الحياة الجديدة ويقلل من ثورتها . ولكن الناس الى تحت ينطلقون إلى الحياة الثورية سائرين على أرض صنعوها منذ مسرحية « الناس الى تحت » . فالخادمة من « الناس الى تحت » أصبحت لها الآن ولد اسمه

أنور ، حائز على ليسانس الحقوق ، وقد كان أبوه من قبل طباعاً لدى « الناس الى فوق » .
ورقيقة هانم بالتقابل مع شخصية شقيقتها سكينه بعلينانا « الكونتراست » الناتج عن احتكاك
بعضها ببعض كشقيقتين كل منهما في واد ، نفس « الكونتراست » الذى حصلنا عليه من تقابل
شخصية لطيفة بشخصية منيرة الخادمة ، وشخصية ببيجة هانم بشخصية فاطمة البلانة .
وإيجابية عزت هى الآن فى حسن ، فى معاملته لحالته رقيقة هانم وفى تبرمه بها وبتدخلها فى
شؤونهم الخاصة وفى انتزاعه لشقيقته جمالات من بيت خالته ، حيث رأى فى وجودها عندها
نوعاً من إهدار الكرامة بالنسبة له ولعائلته ، وفى رفضه منطق خالته على كل الصور ، خاصة
رغبها فى أن تزوجه إحدى بنات الطبقة الأرستقراطية . ويرتبط بتيقن كما ارتبط عزت بلطفية .
وموقف تيقن من أبيها كموقف لطيفة من أبيها . كذلك . . كل منها تعلق ثورتها باحتمالها
احتكاماً فعلياً بالانتهازية أبيها غير الشريفة والتى تهدف إلى استغلالها فى الصعود إلى ذروة الهرم .
ولاشك أن الانتهازية فى مسرح نعمان عاشور نصيباً كبيراً من عناية المؤلف بها عناية
موضوعية فى مرحلة الانتقال من مصر القديمة إلى مصر الجديدة ، المنطلقة إلى آفاق أكثر تحمراً
وحياة أوفر عزة وكرامة . ومرحلة الانتقال هذه فى أية دولة من الدول فى أى عصر من العصور
عادة ماتغفل بالروح الانتهازية التى تستشرى فى عضد الأمة باسم الإنسانية وباسم الشعارات
البراقة المفضاضة ، وتنحرف عصبها . لعل التاريخ المعاصر يحدثنا عن مآسى الثورات التقدمية
فى كل بقاع الأرض . إن كل الثورات التقدمية تقريباً عادة ماتتزعزع بعد أن تكون قطعت من
الطريق شوطاً بعيداً ثم تمجّض فى منتصف الطريق أو فى اجتياز مرحلته الشائكة على الأقل .
ولا أقول إنها تموت تماماً ولكنى أجزم بأنه مامن ثورة تقدمية إلا وانتكست بشكل أو بآخر مما
أحدث فى كيانها صدعاً . . والسبب فى تقديرى هو تدخل الروح الانتهازية ، على مختلف
مستوياتها وصورها . والحق أن جيل الأدباء الذى واكب ثورتنا قد شارك فى إذكاء الروح
الثورية لدى الجماهير . وفى مجال المسرح نذكر لنعمان عاشور - ومن بعده طبعاً بقية من كتّاب
مسرحنا - فضل السبق فى هذه المشاركة التى تعتبر فى حد ذاتها مسئولية كبيرة . وما هو ذا حين
يعرض لنا ثورة « الناس الى تحت » لا يتردد فى الكشف عن الميول الانتهازية فى نفوس بعضهم .
ولكنه بعرضها علينا لا كإدانة لهم بل كإدانة لمساوئ « الناس الى فوق » حيث سيطر وأعلى
المجتمع زمناً قديراً فيه روح الانتهازية والتطلع الطبقي ، أى أن المؤلف لا يجرح عائلته بل يكسبها
تعاطفنا وتعاطف المجتمع ، إنها أزمة وعى ثورى ، لذلك فهم بمجرد أن يتولد فى أعماقهم

إشعاع ثورى سرعان ما يتردون على شخصياتهم القديمة وعلى أوضاعهم السيئة . ونعمان يحمل الثورية نتيجة ، بل حلاً للصراع الطبقي . وهى ثورية واقعية بالفعل يحولها المؤلف إلى ثورية فنية . ولأن المؤلف يعالج موضوعاته بأسلوب الواقعية الاشتراكية ، تراه يهتم اهتماماً كبيراً ، بالشخصية المسرحية ، حتى لتتحول الشخصية فى مسرحه إلى قاعدة مسرحية يجب أن تكون موجودة أولاً حتى يتمكن المؤلف بعدها من الانطلاق منها أو من خلالها . فالمؤلف على ما يبدو يدين بالولاء للنظرية القائلة بأنه لا مسرح بلا شخصيات . وتلك طبعاً حقيقة متواضع عليها ولا ميسل إلى مناقشتها كما أنه لا يعتبر اكتشافاً جديداً فى عالم المسرح أن تجسد رسم شخصيات من حياتك .

الشخصية البيئية .. أو شخصية المتناقضات :

غير أن نعمان يضيف إلى تلك الحقيقة سمته الخاصة به كنعمان عاشور الذى يكتب بعد أن طغى على الوجود المسرحى كاتب كتشيفخوف مثلاً - وهو فى تقديرى الأب الشرعى لنعمان . وهذه السمة الخاصة بنعمان تتمثل فى بحثه الدائب عن شخصية من نوع خاص ، شخصية يمكن أن نسميها بالشخصية البيئية التى تجمع كل متناقضات البيئة فى شخصها . وعن طريقها يعبر المؤلف عن كل أفكاره ويوصل معانيه . مع ملاحظة أنه لا يحملها من الأفكار مالا طاقة لها به . إنه فقط يلم بكل أبعادها ويجمع خطوطها فى يده ثم يتركها بعد ذلك تعطى من خلال المتناقضات المحتشدة بها أعماقها ، ما يعبر عنها وعن الآخرين ، عن نفسها كذات منفردة ، وعن الآخرين بما تحمله داخلها من متناقضات البيئة المعاصرة للحدث والمتخللة فى تركيبه الدرامى . . كل ذلك فى حدود تكوينها الطبيعى والبيئى والفلسفى . على أن نعمان إذا كان يتمتع بهذه الميزة فإنه - كإبن لتشيكوف - متأثر بمسرح الأنماط الطبيعية المستغرقة فى الواقع ، والتى من خلال استغراقها ذاك تعطينا الرمز المجرد ، بل الرمز الذى اعتقد أن تسميته الحقيقية هنا يمكن أن تكون : الإيحاء . فالاستغراق فى الواقع يومئ إلينا بالكثير من الأفكار والمقولات الناتجة عن المتناقضات الطبيعية .

وابتداء من مسرحية « الغمطيس » نستطيع أن نضع أيدينا على هذه الشخصية البيئية التى يهتم بها نعمان ويطورها من مسرحية إلى أخرى . فبالإضافة إلى شخصية الدكتور غريب نرى شخصية عزت فى « الناس اللى تحت » وشخصية حسن فى « الناس اللى فوق » ونوال فى

«جنس الحرم» وراجى حمود في «سينا أونطة» وسيد في «عائلة الدوغرى» و«هلول في «وابور الطمين». وفي سينا أونطة نجد المخرج المثقف «راجى حمود» يعيش في الجوار السيني الذي كانت تسيطر عليه شلة من الانتهازيين الفارغين الذين اقتحموا ميدان العمل السيني دونما خبرة أو ثقافة. والسينا في تلك الآونة التي كان المد الثوري فيها آخذاً في الامتداد إلى كل الهيئات والمؤسسات الثقافية، كانت مع الأسف متخلفة أشد التخلف مع أنها من أهم وسائل الإعلام والاتصال بالجمهور التي يمكن أن تحقق عن طريقها كسباً ثورياً وفنياً عظيمين. ولكنها بوضعها ذلك بين يدي أولئك التجار الجهلاء تحول إلى أداة هدم جبارة. وليس من الغريب طبعاً أن تتجمد في مثل هذا الوضع كل كفاءة أو موهبة صادقة. وراجى حمود الذي درس السينا وتوقف ولديه أبحاد يود لو يحققها، نراه يجمع في شخصه كل متناقضات البيئة السينية فيجعلنا نحسّ بعمق المأساة، مأساته ومأساة السينا حيث تداعلتا وأصبحتا مشكلة واحدة. ومسرحية «سينا أونطة» في حد ذاتها وإن كانت الآن تحت مستوى نمان عاشور بكثير ك«مسرحية «المغاطيس» فإنها في حينها كانت من الأهمية بمكان، وكم كنا محتاجين إلى مثل هذه الأعمال. والدليل على إيجابيتها الموضوعية ماثار ضدها من السينائيين المصريين حيث أصابهم في الكيد وهذا عين المطلوب.

ويركز نمان في هذه المسرحية على الوجه الجديد فضيحة أو البنت الساهية السهانة «جامعية شاردة وواردة بنت أربعة وعشرين». فهذه الشخصية تمثل الجيل الجديد المشرف على الانحراف والميل مع التيار الجارف آن ذاك. ولقد حاول راجى حمود إقناعها بالتراجع عن طريق السينا والانتباه إلى دروسها ومستقبلها. ولكنها لم تفتتح بوجهة نظره وظلته متكاسلا عن خلعها، خاصة بعد أن عرضت عليه أعز ما تملك من القم في سبيل أن يوصلها. وكانت تظن أنها بهذا الأسلوب الرخيص يمكن أن تشتري الجيد، ولم تكن تدري أن جوهر شخصية راجى هو محاربة هذا الأسلوب حرصاً على قيم الجيل الجديد الذي يعتبرها نتيجة لصراعه مع التناقضات الموجودة في شخصيته وفي البيئة المحيطة به. وفي الفصل الثاني تتحول شخصية فصحية هذه إلى شخصية محورية يدور حولها الصراع، حيث اتخذت موقفاً من الأهمية بمكان إذ بناء على هذا الموقف سيتقرر مصير الجيل الجديد، بالانحراف إلى الفساد والانتهازية أو باكتشاف قيمه الجديدة. فقد كانت تؤشك أن تقع في براثن المنتج الجاهل حيناً أطبق عليها في حجرة حمراء وراح يدور حولها مقدماً لها عقد الجيد مرهوناً بشرفها. . . لولا أن راجى حمود

ينشط في اللحظة المناسبة وينقذ قيم الجيل الجديد.

وصراع الأجيال موضوع أثير لدى نعان إلى جانب موضوع الصراع الطبقي. وكلا الموضوعين مرتبط بالآخر، وكل منهما يرينا الآخر من خلاله. ولعله قد أصبح من الواضح لنا الآن ما تنطوي عليه المسرحيات السابقة من كلا الموضوعين. إلا أننا نراهما أكثر وضوحاً في مسرحية «جنس الحرم». إن «عادل» أحد أبطال هذه المسرحية يحدد لنا الصراع في المسرحية قائلاً إنه مجرد خلاف عائلي: «أصملك انتى وأقمة فى الجبهة الثانية ومش قادرة تتصورى أنه صراع أجيال، صراع حتى بين جيلين، جيل بابا إلى احنا نشأنا فيه.. جيل الحرية.. حرية التصرف.. وتقرير المصير». إن هذه الكلمات في حقيقة الأمر تعبر بل تلخص كل الصراعات في المسرحيات السابقة - صراع الأجيال، الجيل الذى نشأ فى عهد الثورة وكيف يعيش القلق من خلال احتكاكه بالجيل القديم بكل رجعيته وانتهازيته ومساوئه التى منى بها نتيجة لصراعه الطبقي على مدى الأجيال وما تركه فيه هذا الصراع من انحرافات تريد أن تمتد لتطغى على الجيل الجديد. وأبطال نعان من الجيل الجديد حيناً يتخلصون من ريقة ذاك الجيل الجاثم فوق صدورهم باكتشاف ثورتهم، يصبح لاسبيل إلى ردهم للخلف ثانية. وفى سبيل خطوة للأمام قامى الكثيرون من أبطال نعان فى عائلة والناس الى تحت وما كان ليوقضهم عن زحفهم إلا اصطدامهم بالقوى الانتهازية للتفشية فى المجتمع، والذى تحرك الصراع الطبقي إلى ذروته. غير أن إيمان نعان بعائلته يقف دائماً شامعاً فى نهاية كل مسرحية. فثورتهم فى الواقع الخارجى لمسرحياته قائمة بالفعل، وفى صراع وتضال مع القوى الرجعية المتخلفة. وهى فى الواقع المسرحى تكمل نفسها وتكمل ما يجب أن تفعله فى الواقع الخارجى. وإيمان نعان بثورية عائلته يفرض عليه سلطانه تجاه هذه العائلة. ومن هنا تحقق فى مسرحه كما قلنا، ماسميناه بالثورية الواقعية التى يحولها المؤلف إلى ثورية فنية. ذلك أن ثورية عزت ولطيفة وفكرى ومنيرة وحسن وأنور وجمالات وتبى وراجى وعادل، هذه الثورية التى نرى أنها - والحق يقال - لا تفجؤنا وإنما نجىء نتيجة تطور طبيعى منطقي يقتضينا بأن هؤلاء الناس لابد من تحررهم من ريقة الجيل الرجعى.. ولابد أن يكون للفن دخل كبير فيها.

المسرح فن طبقي :

نعمان يحصر - دائماً - صراع أجياله في نطاق العائلة . فهي التي يمكن أن ننطلق منها لتناقى العائلة الكبيرة وهي المجتمع . ولذلك فإن شخصيات مسرحياته حتى ولو كانت ذوات منفردة ذات ميول خصوصية انعزالية ، إلا أنها مع ذلك لابد لها من الارتباط بعائلة ما . كما لابد أن يكون هذا الارتباط ، ارتباطاً عضوياً لاسيبل إلى قصمه بحال . والواحد منهم لا يملك التحرك في نطاق ذاته أبداً ، وإذا فعل فهو إلى زوال وانسحاق . بل إن أغلب شخصيات نعمان أو على الأقل يوجد جزء كبير منهم يعرض لنا نعمان زوالمهم وأقوال نجومهم لأنهم ظلوا فريدين طول حياتهم ، وفرديتهم تلك الأزلية هي التي أذكت فيهم روح الانتهازية . ويمكننا القول بيساطة إن عائلة نعمان عاشور : « الناس التي تحت » كلها شخصيات متوائمة متعاقلة مع بعضها ، ربما لوحدة القضية بينهم ، وربما لوحدة المناخ ، وربما لروابط طبيعة خفية . وهم نطاق « العائلة » يقوم بينهم الصراع الطبقي من خلال الصراع بين الأجيال . وإذا كان هذا الأسلوب قديماً قدم المسرح تقريباً ، فإن نعمان ربما يكون ذا فلسفة مميزة في كونه حصر كل مسرحه في نطاق العائلة . وحيث توجد العائلة في مسرحية نعمان ، يوجد تبعاً لذلك - ولابد - صراع طبقي على نحو من الأنحاء . والحق أنه بذلك يعطى مسرحه دوراً فكرياً هاماً . ذلك أن ارتباط المسرح بالجماعة - أو بالمجتمع - يجذبه بالضرورة إلى الخوض في المسألة الطبقية حتى دون أن يدري . فحيث لا مسرح بلا شخصيات ، فلا شخصيات بلا بيئة - أي أن الشخصية والأمر كذلك تحمل في أعماقها صراعاها الطبقي ظاهراً كان أو خافياً . وقد لا يكون في حساب مؤلف ما ألا يكون في مسرحيته أي تعرض للمسألة الطبقية . وفعلاً نجى ولا دخل لموضوعها من قريب أو بعيد بفكرة الصراع الطبقي . . غير أن المتناقضات الطبقية الكامنة في نفوس الشخصيات تتدخل تتدخل غير مباشر في تحريك الصراع في أثناء تطور الحدث المسرحي . ومن هنا يجوز لنا أن نقول بأن للمسرح فن طبقي - إن جاز هذا التعبير . وعلى أية حال فإننا إذا أطلقنا على مسرح نعمان - على الأقل - أنه فن طبقي ، لما وجدنا كثيراً من الاعتراض .

وقد نذهب مذهباً آخر فنقول بأنه فن صراع الأجيال . . ذلك الذي أحسنا به متبلوراً وفي غاية الدقة والفن ، في مسرحية « جنس الحرم » فنحن أمام رجل أرسطراطي سابق يعيش

نهباً للصراع بين جبهتين خطيرتين : الجديدة والقديمة . تمثل الأولى زوجته الثانية نادية بابنها عادل ، وتمثل الثانية زوجته الأولى هدى بايتتيا راجاوات ونوال . ويقوم الصراع بينه وبين الجبهتين واصلاً إلى ذروة مريرة ، فلقد جاءت لحظة تجمعت أواصر الجبهتين فوقفت بينهما ضده وحده ، ولم يكن ليجمعهم ذلك التجمع سوى رغبتهما المشتركة في موته بسرعة وليكن بعد ذلك ما يكون . أما في اللحظات الأخرى فقد كانت كل من الجبهتين تسعى في انتهازية .

(٢)

تراجيديا البحث عن الذات مسرح رشاد رشدى

قد يختلف البعض حول فن رشاد رشدى المسرحى . ولكن الأمر الذى لا يستطيع بل لا يملك أن يختلف فيه اثنان هو أن الدكتور رشدى بشكل نقطة بارزة وغاية فى الأهمية على الخريطة المسرحية فى بلادنا ، وكيف أن هذه النقطة تتناول رموسها فى أعماقنا حينما نزمع التأريخ لمسرحنا المصرى المعاصر .

ولنحاول الآن أن نتعرف على موقع رشاد رشدى من الخريطة المسرحية المصرية . إنه - بالتحديد التاريخي - من جيل الرواد بالنسبة « للنص » المسرحي الممثل - الذى كتب أصلا خشبة المسرح . وأقول ذلك لأن أغلب مسرحيات توفيق الحكيم برغم أنها « مسرح » مائة فى المائة ، فإنه فى أثناء كتابته لها كان يلقى من ذهنه خشبة المسرح بكل حذافيها وإمكاناتها . . إلى جانب أنه صرف جل اهتمامه للفكرة المجردة . وإذا كان لتوفيق الحكيم فضل إرساء دعائم المسرحية المصرية كنص أدبي مقروء فى المقام الأول ، فإن نعيان عاشور ورشاد رشدى ويوسف إدريس لهم فضل الريادة فى إرساء دعائم النص للممثل الحافظ بكل إمكانات « العرض » المسرحي . بمعنى آخر ، النص الذى كتب ، فى المقام الأول خشبة المسرح . . بالإضافة إلى كونه نص أدبي مقروء فى المقام الثانى - أى أن بعض مسرحيات توفيق الحكيم الأدبية قد لا تستقيم على خشبة المسرح ، وبالتالي قد لا تصل إلينا تماماً ، مع أنها عند القراءة تستقيم فى أذهاننا وتتدفق بالحياة ، بعكس نص « الناس الى تحت » مثلاً أو « الفراشة » أو « جمهورية فرحات » ، صحيح أننا نحبب بها فى أثناء القراءة ونستطيع أن نتصورها ، وفى سهولة ويسر يصل إلينا ما فيها من معطيات . . ولكن هذه النصوص عند العرض المسرحي تكون أكثر استقامة وأكمل صورة وأكثر روعة . وهذه من البدييات المعروفة بالنسبة لأية مسرحية من هذا النوع حتى إن أغلب مؤلفي الدراما المسرحية فى أغلب بقاع الأرض لا يعترفون بنصوصهم

المسرحية إلا في صورتها النهائية - أى بعد عرضها على خشبة المسرح .
 ومع أننا نعرف بأن كتاباً آخرين سبقوا نعيان ورشدي وإدريس في الكتابة للمسرح المصرى في أوائل الثلاثينات من هذا القرن ، إلا أننا لانملك الآن إلا أن نلغيهم من حسابنا ، لأن أغلبهم بل جميعهم كانوا يحاولون ، وجاءت محاولاتهم عرجاء لامتدنها ثقافة مسرحية تكنيكية ولاحتى ثقافة إنسانية واسعة ، إنما كانوا يعتمدون على الاقتباس أو بمعنى أدق - « تسويق » النصوص الأجنبية - بمعنى إغراقها في السوقية ، أو الترجمة الركيكة القاصرة ، أو تلقين حشد من الأحداث العنيفة الصارخة باسم التأليف ، بالاختصار كان رجال المسرح في تلك الفترة من تاريخنا المسرحي لايعنيهم إلا كسب العيش الرغد مقابل استمرار الضحك من قلب الجماهير ، واتخاذهم من الضحك رسالة خاصة على حساب أى قيم أخرى .
 على أنه إذا كان جمهور المسرح آن ذاك قد ضحك لفحشات ونكات أمين صدق وتأثر لبعض مقتبسات أو مؤلفات كل من لطفى جمعة وإبراهيم رمزي ثم كوميديات بديع خيرى وميلودراما أنطون يزك . فإن نفس الجمهور قد استقبل في احترام شديد أشعار شوقي المسرحية وذهنيات توفيق الحكيم ، ثم قصائد عزيز أباظة للطلولة . وما نحن نرى أن هذا الجمهور كذلك ، يجد في نعيان عاشور ورشاد رشدي ويوسف إدريس تعبيراً - ربما لأول مرة في تاريخ المسرح - عن بعض قضاياها الاجتماعية المعاصرة وزوايا حياته الجديدة ، تعبيراً فنياً يتسم بالروح الجادة وبالإخلاص وينتأذ البصيرة إلى أغوار هذه الحياة الجديدة ويمتهد إلى الإحكام والدقة في تناول الموضوعات وفي تشكيلها في قوالب مسرحية جادة تنسجى إلى القواعد المسرحية انتماءً شريعياً . وصحيح أن هذه القوالب التى استعملوها والتى استعملها من قبلهم شوقي والحكيم وأباظة قوالب مستوردة من الخارج مع تحرى التطبيق الحرفى . . غير أن ذلك لايتقص من قيمة أعمالهم ولايقال من أهميتها التاريخية . وإذا تذكرنا أنهم جميعاً نبوا هكذا بلا جذور مسرحية قومية أصيلة ومن ثم ليست هناك أرض تحت أقدامهم نظراً لاختصار الأدب المصرى إلى تراث درامى . . لحملنا لهم في نفوسنا مزيداً من التقدير ، ولاتضح لنا - في نفس الوقت - مدى خطورة الدور الذى يضطلعون بمهمة القيام به .

بدايات مع القصة القصيرة :

ولما كنا في هذه المجالة القصيرة لسنا بصدد التأريخ للمسرح المصرى بوجه عام . لذا فسنحاول أن نقصر الحديث على مسرح رشاد رشدى ، موضوع الدراسة التى نحن بصدها الآن . وحينما نتحدث عن رشدى الكاتب المسرحى فلا بد أن يكون حديثاً تواكب في الحلقية الذهنية لدينا شخصية الدكتور رشدى الناقد بأعماله النقدية في أدبنا المصرى المعاصر التى تناول فيها بالتأريخ والتقييم أغلب الظواهر الأدبية التى طلعت علينا منذ فجر ثورتنا الثقافية والأدبية ، والى أرسى فيها كثيراً من القيم والنظرات النقدية الحديثة . . تلك التى أرهصت بمركبة أدبية فذة في تاريخ أدبنا الحديث قامت بينه وبين الدكتور محمد مندور حول قضية الشكل والمضمون في الفن والأدب . ذلك إلى جانب محاولاته الأولى في القصة القصيرة ، التى قدم فيها مجموعة تضم ثمانى قصص ومسرحية من فصل واحد بعنوان « عربة الحرم » . وهذه القصص وإن لم تبلغ مستوى فى جيد فإننا لانستطيع أن نتجاهلها حينما ندرج لمراحل تطور رشدى الأدبية ، ونعنى بها مراحل الحق الفنى عنده ، حقاً إن قصصه هذه لم تتعد أسلوب السرد المباشر الذى يقترب من أسلوب المقالة الصحفية ، ولكننا مع ذلك نلمح في ثناياها خطر رشدى الفكرى ، وتبين انتماءه إلى بعض النماذج المعينة ، وأقول نماذج ولا أقول قطاعات . إن في هذه القصص نماذج بعضها من مختلف القطاعات تغطى بالاهتمام الكبير من جانبه ، قد يكون امرأة عجوزاً من سكان الحسينية ، وقد يكون طفلاً من أسرة كادحة ، وقد يكون بائع سجاير « على قد حاله » ، وقد يكون أرسقراطياً كبيراً ، وقد يكون كاتباً ذا قضية ، وقد يكون محامياً وقد يكون مهتماً . . إلخ . ونستطيع أن نقول بضمير مسريح إن مجموعة عربة الحرم ماهى إلا تبشير بمخمس مسرحيات طويلة أنتجها رشدى حتى الآن . ففي قصة « بعد المصيف » نضع أيدينا على بلورة مسرحية « خيال الظل » ببطلها المحامى وحبيته عابدة التى يستمد منها إشعاعاً يثير له أعقد القضايا . وفي قصة « عذاب الجسم وعذاب الروح » تبرز لنا شخصية الخادم سطوحى في مسرحية « الفراشة » بكل سماته وملاحظه النفسية ممثلة في شخصية إسماعيل اللخاخنى ، وليس هذا فحسب بل إن فكرة هذه القصة تبدو - في اعتقادى - إرهاصة بفكرة مسرحية الفراشة ، حتى إن الكاتب بدافع خفى من ارتباطه بعالم مسرحى غامض يحيط بفكرة هذه القصة ، نراه يكتبها على شكل حوار مسرحى من طرف واحد هو إسماعيل اللخاخنى ، الذى يتحدث حديثاً

عامياً يحمل بين فقراته السؤال والجواب في آن معاً ، مع إلغاء الفواصل الزمنية والمكانية وتضمينها في فقرات الحوار . . لكأن هذه القصة « منولوجاً » مسرحياً من الطراز الأول يقوم بوظائف كثيرة ، منها تقديم الشخصية حاملة بيئتها المكانية ، وموضحة جوانبها النفسية الداخلية إلى جانب تقديمها للحديث نفسه الذى يحدث أمامنا بأثر رجعي من خلال حديث الشخصية في اللحظة الحاضرة . أما المسرحية القصيرة المسماة بـ « ساحر اسمه الحب » فهي في تقديري تسجيل سريع لفكرة جيدة كانت تشغل ذهن المؤلف ثم عالجها بعد ذلك بصورة أشمل وأوسع في مسرحيته الكبيرة « لعبة الحب » . وعلى أى الأحوال فإن مجموعة عربية الحرم فيها من المسرحة - إن ظاهراً وإن خافياً - أكثر بكثير مما فيها من روح القص .

الفراشة . . أو سجن الارتداد :

والذين شاهدوا مسرحية الفراشة - أولى أعمال الكاتب المسرحية - على خشبة المسرح الحر لابد أن يروى في أذهانهم يقين بأن هذه التجربة ليست الأولى في حياة هذا الكاتب . فخصائص المسرحية تتحرك على الخشبة بقدم راسخة ، وتدور في فلك حياتها معلنة أن خلفها كاتباً درامياً من الطراز الأول سلب من عمره سنيناً طويلة يكتب فيها للمسرح . ومنذ هذه التجربة الغنية بالأفكار نجد طريق المؤلف واتضح لنا مدى ما يمكن أن يعطيه خلال سنواته القادمة . وأظن أن طريقه قد اتضح بعض الشيء .

وأول ما يجذب اهتمامنا حيال أعمال هذا الكاتب هو أنه يتخذ أسلوباً خاصاً في طريقة تناوله لموضوعاته . ويقول بعض النقاد فيما يقولون إن مسرح رشدى ليس أكثر من استعراض عضلات تكتيكية . وإذا نحن سلمنا جدلاً بصحة هذا القول ، لوجدنا أنه قول مردود عليه . فإذا كان المؤلف يجد حرك الشكل « المسرحى » في الشكل المسرحى ، فإن الشكل - على حد تعبير يوسف إدريس - ليس إلا شكل المضمون وما المضمون إلا مضمون الشكل . ومضمون الشكل في مسرح رشاد رشدى إلى جانب الكثير مما ينطوى عليه من معطيات . نلاحظ أن موضوع أو قضية البحث من أهم سمات هذا المسرح .

والبحث عن الذات موضوع ليس بالهين خاصة في هذه الفترة القلقة التى يمر بها مجتمعنا بوجه خاص ، والمجتمع العالمى بوجه عام . فالإنسان المعاصر يقف الآن على حافة الهاوية نتيجة لإحساسه بالضيق والوحدة في هذا الكون الغامض الرهيب الذى ييلو في كثير من الأحيان

كانه سجن فسيح . والإنسان في مسرح رشدي يبدأ البحث عن ذاته من اللحظة التي يحس فيها بالسجن يمتحن هذه الذات . وغالباً ما يتخذ هذا السجن أشكالاً متصلة منها المادى والمعنوى . وإذا كان الإنسان المعاصر يحس بأن ثمة سجنًا عامًا لا حدود له يطبق على صدره ويكبل خطواته ولا يعرف في أغلب الأحيان ماهيته ، فإن السجن في مسرح كاتبتا يكسب هذه الصفات التي تنسحب على سجن الإنسان المعاصر . قد يكون نوعاً من القدرية ، وقد يكون تسلطاً من قوة غاشمة ، وقد يكون جهلاً من الإنسان بقدراته ويعطى مقلده على تفسير بعض الظواهر الطبيعية حوله ، وبالعكس قد يكون اتساع أفقه ، وقد يكون مفاهيم معينة آمن بها كل الإيمان ولم يعد يستطيع منها فكاً ، وقد يكون ماضياً حالكاً شليد القتامة . . إلخ . والبطل عند كاتبتا في كل من هذه الحالات تائه حائر يبحث عن نفسه ، عن ذاته . وقد يقوده البحث إلى الشرور عليها فعلاً ، وقد يقوده إلى مناهات أكثر وحشة ، وقد يقوده إلى نهاية للمساوية .

ورمى بطل مسرحية الفراشة كاتب تعلقى ارتباط بقضية بلده من ناحية ، وبقضية الطبقة الوسطى التي ينتمى إليها من ناحية أخرى . ولكنه بعد صراع مرير نشب بينه وبين قوى الرجعية السياسية - وبعد أن تشكلت في حياته فقط كفاحية مشرقة من أجله ومن أجل التحرر السياسى - يقع في حبال خاة من الطبقة البورجوازية . فتاة أرستقراطية تمسك نفسها ، وتنفذ في جسدها بقدر ما في حياتها وحياة أسرته من فراغ . وربما يكون القدر هو الذى أوقع رمى في حيا . . وربما تكون هى نفسها صورة مادية لسوء حظه ، أو لعلها عطب أصاب ازدهار وجدانه . . المهم أنه يتزوجها . ولا يدري أنه يزواجه منها إنما يضع قدمه على عتبات سجنه الأبدى . وتشاء بصيرة الكاتب الواعية أن يتقل رمى بلحمه ودمه يعيش في بيت الزوجة ، بيت أبيها المرحوم عرفان باشا . وكان من الممكن أن يتم الزواج بشكل طيعى كما يحدث دائماً وهو أن تنتقل الزوجة إلى بيت زوجها . ولكن لو أن هذا حدث فعلاً لما توفر للمسرحية هذا العنصر الهام الذى أمضاه عليها انتقال رمى يعيش في بيت زوجته . ربما يبدو لأول وهلة أن الكاتب أراد بهذا تصوير إغراء الحياة الرغلة التي جذبت إليها رمى يعيش في بيت زوجته . وعلى أى الأحوال إذا كان هذا هو الغرض الواضح فلعله الغرض السطحي ، إنما هناك غرض آخر يعتبر بعداً فلسفياً لهذا الغرض ، وهو أن المؤلف يريد أن يوصل إلينا بأن « رمى » قد انتقل إلى سجنه ، سجن الارتداد إن صح هذا التعبير . . استولت عليه هذه الأسرة المنحلة عن طريق الفراشة . فإذا تذكرنا أن « رمى » قبل زواجه من الفراشة كان سجيناً سجيناً حقيقياً

دخله من أجل مبادئ سياسية تقتضيه بل تلزمه بالوقوف ضد طبقة الفراشة وعمازيتها لمصلحة الطبقة للعدمة . أقول إذا تذكرنا هذا تبين لنا ذلك الفارق الرهيب بين السجين . فى الأول كان سجيناً لمصلحة مبادئه . أما الآن - فى كتف الفراشة - فهو سجين ضد مبادئه . وفرق كبير بين موقفه فى كلتا الحالتين . إنه فى سجنه الأول كان يقدم من نفسه قرباناً على مذبح التحرر السياسى ، وفى سبيل تحقيق ذات طبقة بأسرها من خلال تحقيق ذاته السياسية - حيث تتبع القضية العامة من خلال القضية الخاصة . ولقد خرج من سجنه السياسى مستمراً على نفسه . ولكنه يفقد ذاته تماماً فى سجنه الثانى ، سجن الفراشة أو سجن الارتداد السياسى كما قدمنا . وتتضام قضية وجوده تضاملاً شديداً ، فبعد أن كان يحاول تحقيق العام من خلال الخاص ، أصبح الآن يهوى إلى تحقيق الخاص من خلال الخاص . انحصرت قضيتة فى البحث عن ذاته الضائعة فى خضم الضامة والانحلال والفسق والتفارق . ضاعت فى التقيض . وكان لا بد أن تضيق ، فمن المستحيل أن تتلاقى المتناقضات .

وهذه الطبقة المنحلة التى تسلس قيادها المادة والمظاهرة المتحللة من كل القيم الروحية ، تتمثل أصداق تمثيل فى شخصية الفراشة . وقد المجنبت الفراشة إلى النور الساطع المزعج فى أحاقق رمزى . . فحطت عليه . ولعل من عبقرية الكاتب هنا أنه يمحصر تلك الطبقة فى فراشة ، وأن يحط هذه الفراشة على هذا الإشعاع الفكرى الوجدانى قطفته ، مع أنها تعرف بغريزتها أنها مستحققة لاعمالة . . ولكن طبيعتها جبلت على أن تطفئ الضوء ولتحترق هـى . إن هذه صورة لو تمنا فيها لانتضج لنا مدى خطورتها . وأتينا بقليل من العناء نستطيع أن نلمح البعد الذى تعطيه هذه الصورة الدرامية الرائعة ، وبالتالي يصل إلى أفهامنا كيف أن تلك الطبقة التى تنحصر فى شخصية الفراشة لا تطيق أن ترى ضوءاً ، وأى ضوء وجدانى وإشعاع فكرى تكن خلفه مبادئ سياسية تقليدية ، فتتلفخ نحوه - بغريزتها - لتطفئه . ويأطفا هذا الضوء الوجدانى والإشعاع الفكرى تحترق الحياة . إن غريزة التدمير تسمى تلك الطبقة عن رؤية الحقيقة فتتلفخ مدبرة نفسها بنفسها .

على أن المؤلف لم يشأ أن يحيل الأسود أسود على طول الخط ، والأبيض أبيض على طول الخط . صحيح أنها ضدان لالتيان ، إلا أنها فى المسرحية التقي ولكن على صراع رهيب نتجت عنه قوة جديدة ثالثة ، خليط من مبادئ رمزى ونتائج الأسرة . فصديقه صلاح الصحفى التمسى المتحرر يلقى وهدى بنت الأسرة التى تشبعت بأفكار رمزى ومبادئه ، ويتزوج فى المسرح المصرى

صلاح بهدى ، ويدآن حلقة جديدة فى سلسلة البحث عن الحقيقة من خلال تحقيق ذاتها أولا .

وحى مميحة الفراشة ، هى الأخرى إنما تبحث عن ذاتها من خلال كل تصرفاتها حيال زوجها . وحيال المجتمع . لقد جذبها الضوء المشع فى الكاتب التقدمى رمزى فالتصقت به وتزوجته ، ظانة أنه سوف يحقق لها ما تنصبو إليه . وما تنصبو إليه إن هو إلا حياة قائمة فى رأسها فقط . هذه الحياة الحرفية نتجت من عشقها لنفسها . وعشقها لنفسها جعلها تفهم نفسها أكثر مما ينبى . لذا فهى تطير من رجل إلى رجل . ومن رجل إلى رجل ضاع حلمها فى رحلة البحث عن ذاتها . وصدر رمزى هو أحن صدر التقت به ، وقلبه أرحب قلب وسع سخاقتها واحتلمها بما فيه الكفاية . وصل للمستوى الواقعى نراها تشده إلى حياة أسرتها ، وتريد أن تحولها إلى فضاة من التفاهات التى تحتل بها حياتها . حالت بينه وبين قلمه وأفكاره ، بل بين وجدانه ، فلم يتج شياً على الإطلاق . ولكن يحقق لها حلمها سمع لدى بعض الوسطاء فعينه مديراً لإحدى الشركات . ولأنه يحبها ، أو بمعنى أدق لأن قدره المحترم أوقعه فى شراكها ، انساق وراءها وقبل الوظيفة ، ولكن أعاقه البيضاء تأبى التماثل مع هذا الجو العفن وتقيم حائلا معنوياً بينه وبين هذه الطفونة ، فيفصل من عمله ، ويحاول العودة إلى وجدانه فلا يجد إلا جذبا وخواء ، ويستمر القلم فى يده ، حتى المسرحية التى شرع فى كتابتها لفرقة الطليعة ، والتى قال إنها ستعيد إليه كيانه . سرى إليه ذاته ، يكتشف أنها غطاء ، كلام سخيف لامتعى له ، فيمزقها إرباً ، وكأنه بذلك يمزق الأمل الباقى له فى استعادة ذاته . وفى تلك اللحظة التى يتحول فيها رمزى إلى حطام معنوى ، تكون مميحة الفراشة قد انطلقت لتتحط على رجل آخر وهى بقايا رماد محترق . ويشتعر رمزى كمدأ . وانتحاره على مستوى الواقع الفنى للمسرحية يعتبر إنها حياته .. وعلى المستوى الآخر تأكيداً لموته المعنوى الذى حدث منذ مزق المسرحية .

أسوار .. وأشجار :

والسجن فى مسرح رشدى على اختلاف مستوياته المادية والنفسية . . تقابله دائماً الرغبة فى الانطلاق والتحرر . وهذه الرغبة بدورها تصحبها رغبة فى الازدهار والإنصاف . ولذلك ترى مناظر المسرحيات دائماً تحفل بالحدائق الحلقية أو الأمامية ، وبالشجيرات . ولا تخلو مسرحية من مسرحيات المؤلف باستثناء - انتفج ياسلام - من شجرة ذات أهمية موضوعية وارتباط

عضوى فى التركيب الدرامى والنفسى . وبالنسبة لمسرحية الفراشة نرى من بين حديقته المنزل شجرات المانجو يبرزها المؤلف كتعبير مادى عن الكبت الجنسى مثلاً أو التضييق أو الامتلاء بالريجات المكبوتة . والمشهد الذى تنور فيه أحداث مسرحية الفراشة ، والذى يعطينا إحساساً بأنه القفص الذهبي الذى خنق « رمزي » ذلك الطائر الفريد الذى كف عن الشقشة والطيران . . نرى خلف هذا المشهد تماماً حديقة المنزل بأشجارها ، نرى عالمه الرحيب الذى فقده .

وإذا كان للأشجار والحدائق فى المعيار الفنى لمسرح رشدى هذه الأهمية ، فلعل نفس الأهمية - بالضرورة الموضوعية ونتيجة للتأمل الفلسفى عند الكاتب - تنسحب على الأسوار . فأغلب مسرحياته تحفل إلى جانب الحدائق والأشجار ، بالأسوار ، المادية والمعنوية . ونرى الكاتب ينص عليها ويحفلها جزءاً من البناء فى تركيب المشهد ، كالسور الحديدى الذى يطوق البيت والحديقة فى لعبة الحب . إنه إشارة مادية واضحة إلى السور الحديدى غير المرئى الذى يطوق أعناق شخصيات للمسرحية .

وأول مايلفت النظر فى مسرحية لعبة الحب هو دأب المؤلف - بعد الفراشة - على تعرية القيم البروجوازية ودمغها بالفضن والغش والخذاع . . إنه يقدمها لنا سجنينة مفاهيمها الضيقة التى تنحصر فى حب الذات والانتهازية . وتكاد هذه العبارات تكون هى نفس العبارات التى تلقينا نبيلة زوجة عصام فى وجه أفراد الأسرة حينما قررت الانفصال عنه بعد أن اكتشفت زيفه وخذاعه من خلال نكستها فى زوجها عصام . وعصام نفسه فاقد لذاته ، ولذا فهو يتخبط ما بين نبيلة زوجته وبين قريبها لولا ، يدعى لكل منها أنه يحيا وحدها ، ويرغم ذلك حينما يجبه لحظة الاختيار نراه يحين عن تحقيق ذاته ، لأنه لم يكن قد اكتشفها بعد ، ومن الواضح أنه لن يكتشفها إلا إذا تحرر من سجن قيمه البروجوازية التى تكبل شخصيته وتعيده إلى عصر الحرم . وضحية تلك التقاليد هى « سوسن » شقيقة عصام . وإن « عصام » بقيمه تلك يصبح سجانها العاقى . إنه لايسجنها فى مفاهيمه فقط بل يسجنها سجنناً حقيقياً ويفرض عليها أحكاماً أقسى من الأحكام العرفية . وسوسن فى ظل هذه الأحكام القاسية فقدت ذاتها . وكان لابد لها أن تبدأ فى البحث عن هذه الذات . وكانت توشك أن تعثر عليها فى شخص حبيبها مراد ، ولكن سجانها « عصام » بما فيه تقاليد الأسرة التى تحكم جوها - يقف حائلاً بينها وبين العثور على ذاتها فى شخصية مراد . فراد فى ظهري لايزال مجرد تلميذ فى

كلية الطب ومن أسرة فقيرة لاتناسب أسرتهن . وحينما تحاول سوسن الخروج على تقاليد الأسرة لاتفلح . فتحاول تحطيم أسوار سجنها ولو في الحفاه ، إذ تتقن نجيبا مراد في لحظة ظلماء قلعل هذه اللحظة الظلماء تكون أكثر استتارة من ظلام عقول أسرتهن . ولكن مراد يطرد من علمها إلى غير رجعة بعد تلك الفضيحة . . فتعفى ذبالة الضوء في حياتها .

والسيسى أفندى كاتب الهامى الذى يسكن لديهم في حجرة صغيرة ، نموذج مألوف من البشر ، من ذلك النوع الذى يمكن أن نصيره نتاجاً للنظام الطبقي في أى دولة وفي أى عصر . إنه مصاب بمرض التطلع الطبقي وبه رغبة جامحة في التعاق بأهداب الطبقة البروجوازية ولو عن طريق امرأة يتزوجها . وإذا كان عصام يفرض على أخته سوسن سجناً معنوياً فإن السيسى أفندى يضع أخته « نجف » في حجرة يعلقها عليها ويحولها إلى « بضاعة » مكونة تنتظر من يشتريها ، وبعد مساومات فليبيعها الله فيها . وهى في الواقع الفنى للمسرحة تتخذ تعبيراً صارخاً عن الجنس . . تصبح « فرخة » بضعة مايكاد الدكتور زكى - عم عصام - يراها حتى يتحول إلى « ديك » مع أنه جاوز مرحلة الشباب من زمن بعيد . ولابد أنه على يديها يستعيد شيا به المنصرم . أى يستعيد كيانه . وفجأة يتخلى عن وقاره ويصبح روميو عجوزاً يقضى الساعات تحت شباكها يناجها ويطلب منها الوصال ويستميل قلبها بالمبارات والهدايا ، بل يبرح به الشوق فيتجهج على حجرتها ويقتحم عليها وحدثها عنوة واستعداداً في سبيل « ربع ساعة » فقط يقضيه معها وليكلفه من الثمن مالا يحظر على بال . وهذا موقف مضحك فعلا ، إلا أنه لاشك نوع من محاولة تحقيق الذات حتى وإن كان يعتبر المسألة مجرد « فعل ورد فعل » أو يرى أن « نجف » قطعة بسوسة رأها فاشتأها فصمم على أن يشتريها « ويلهطها » .

وكانت « نجف » تتمتع عليه ، وتسوق الدلال ، تعرض عليه جودة « البضاعة » ولاتمكنه من الاستمتاع بها أو وضع يده عليها إلا في الحلال . لقد كانت ترسم عليه لعبة للايقاع به ، ظانة أنها ستكون الفائزة . وإن لعبتها هذه هى الأخرى ليست إلا نوعاً من الرغبة في الانطلاق من سجن أنحبها ومعاقبة حلم يحقق لها ذاتها ، فالأمل يلداعها في أن تصبح زوجة الدكتور زكى ، وبالتالي تصبح واحدة من هذه الطبقة المستريحة المرفهة ، وهى لاتندري أنها تسعى إلى حضاها ، وأنها سوف تساق من سجن إلى سجن أظلم .

ويرغم أن السيسى أفندى يقبض ثمن أخته فإنه يشتري سجينه أخرى ولكن بلا ثمن . ولعل الثمن الذى دفعه يكون في مجاحه في الاستيلاء على عروس أحلامه « سوسن » شقيقة عصام .

وربما يكون السبب في نجاحه في الاستيلاء على قلب سوسن هو أن سوسن نفسها كانت في لحظة استعداد تام لأن تبيع نفسها لأول قادم تثم في شخصه رائحة نفسها ، تحت وطأة سجن أخيها عصام . ولقد استطاع السيى أفندى أن يربها نفسها في شخصه ، في أحلامه ، في خياله (راجع للشهد الدائريته وبينها من ص ٩٢ : ص ٩٧) ولعل في ذهابها إلى حجرتها بعد هذا الاكتشاف وإتيانها بالكراقات وإعطائها له ، خير تعبير عن موقفها منه . كانت هذه الكراقات قد اشترتها من أجل أخيها ، سجاتها . ورفضها السجن ، إذ رأى فيها خروجاً على طاعته ، رأى فيها محرراً من قيوده التي فرضها عليها ، فإذا بالكراقات - المعبرة عن حريتها وممارستها الاختيار - تتول في النهاية لمن ظنت أنه أعطاها الحرية ، حرية امتلاك نفسها ونحر ذاتها . لقد رسم لها السيى أفندى صورتها التي تحمل بها فليقت الصورة صدى في نفسها ، فاستجابت له . وهانحن نلمح في ردودها الأخيرة إعراباً عن قبولها وصاله . فرد الفعل حينما طلب منها أن تسأل الأميرة ، كان الرد ردها هي ، هي الأميرة . . اقتنعت بأن كل شيء موجه إليها في الصميم ، ثم إنها تذهب إلى حجرتها أخيراً ونحييه من الشباك كأنه هو الآخر أصبح أميرها وفارس أحلامها الذي سيخلصها من السجن . وليس هذا فحسب بل إننا نراه قد أيقظ في نفسها الإحساس بنفسها ، حتى إنها تقف أمام المرأة تمشط شعرها وتزين . . لكنها تترنن له . ولعله قد اتضح من كلمات السيى أفندى مع سوسن أن نظرتة للموضوع نظرة طبقية بحتة ، حلم يراود نفسه بأن يصبح في يوم من الأيام بروجوازيًا كبيراً ، وفي كلماته صورة ناطقة للحياة التي يود أن يحياها فيها بعد عن طريق زواجه من سوسن . . ذلك إلى جانب « الأكلاان » الجنس الذي يضرب أعماقه بفعل جمالها الصارخ .

وإذا سلمنا بأن الجنس - وهذا في اعتقادي أمر مفروغ منه - طريق من الطرق المسلم بها في تحقيق الذات . . لأضفنا إلى شخصياتنا التي تبحث عن ذواتها كل من زين وعائشة الخادمتين اللتين تتناحran على الزواج من حريش الطبال ، وحريش بطلته يمثل الإيقاع النفسى لدوى الرغبة الجنسية في الأحاق .

ومن خلال العلاقة بين الرجل والمرأة يرينا المؤلف أحاق كل هذه الشخصيات ، ويعطينا كثيراً من المعطيات التي لم تكن لتتكشف لنا إلا عن طريق العلاقة بين الرجل والمرأة على مختلف مستوياتها ، ابتداء من حريش الطبال وزين وعائشة الخادمتين إلى عصام وعمه الدكتور زكى . وإلى لأسأل سؤالا : أين الاستعراضات التكنيكية المزعومة هنا ؟ في اعتقادي أن هذه

المسرحية برغم ما فيها من تركيب درامى ، فإن تركيبها هذا لا يعتبر - بتعبير شعئى - « فتاكه » فى الصنعة لجود « الفتاكه » . إنه على العكس من ذلك تركيب بسيط وطبيعى بالنسبة لما تزخر به المسرحية من شخصيات ومستويات . بل إننى أقول إن موضوعاً كهذا كان لا يمكن التعبير عنه إلا بهذا الشكل الناتج من طبيعته . وما نحن نرى أن كل موقف يكمل الآخر وكل شخصية تعبر عن نفسها وعن الآخرين ، ثم تلقى الضوء على مواقفهم . أما إذا كان المؤلف قد أجاد الحبكة وتحكم فى هذا العدد الهائل من الشخصيات فليس هذا ذنبه وإنما هكذا تطلب منا قيود الصنعة المسرحية . وهوىسمى مسرحيته بـ « لعبة الحب » . وهى فى الحق لعبة على المستويين ، لعبة للمسرحية ، ولعبة الحياة الواقعية ، ونحن لكى نكتشف ذواتنا لابد أن يكون فى الأمر لعبة مانعلها .

وفكرة السجن ، أو الأسوار ، تتلور عند رشدى بصورة ناضجة ومكتملة فى مسرحية « رحلة خارج السور » . وهو كما قدمنا لا يرى الأسوار فقط ولكن يرى معها رغبة أبطاله فى التحرر ، والانطلاق والازدهار . فى رحلة خارج السور نجد حليقة وأشجاراً . وكالعادة دائماً نرى المؤلف يركز على تلتين طويلتين تظهران من الحديقة . ومسرحية « رحلة خارج السور » تتميز ، من بين أعمال الكاتب كلها ، بشخصياتها التى تبحث جاهدة عن الخلاص . وفى بحثها قد تحكم تطويق السور حول نفسها بدلاً من القفز خارجه ولذا فنحن نرى شخصيات بعضها تدمر نفسها تدميراً من حيث لا تدرى . والحق أنها شخصيات على الرغم من تعقيدها فإننا نرى الكاتب يرميها بدقة وإحكام بحيث نراها عارية تماماً .

المؤلف . . وفلسفة الماضى :

والأول مرة على خشبة المسرح المصرى يعرض نص أدبى يحشد بكل هذه الأنماط الفريدة . إن هذه الأنماط تدخل مجال التعبير على يد كاتبنا وهى التى كانت بعيدة عن هذا المجال سواء فى الرواية أو فى المسرح . صحيح أن « نجيب محفوظ » ويوسف إدريس كشفنا نقاب الواقع المحتدم بالشخصيات عن أنماط جديدة رأيناها على يديها لأول مرة . غير أن الكاتب فى مسرحيته هذه يتزع إلى كشف النقاب عن أنماط كهذه التى يعرض لها فى رحلة خارج السور . هذه الأنماط السجينة التى تتخبط فى البحث عن ذواتها حاملة فوق صدرها مشكلة عامة من خلال مشاكلها الخاصة . ويبدو أن الماضى أهمية بالغة فى رؤية الكاتب الفنية

لأغلب شخصياته . بل يبدو كذلك أن له فلسفة خاصة بالنسبة للماضي في حياتنا على وجه العموم . تلك الفلسفة التي تبلورت في صورتها الناضجة في مسرحيتي : رحلة خارج السور ، وخيال الظل على وجه خاص . وفي الرحلة نرى شخصيات انسحبت عليها ظلال الماضي يقاتلها فسودت حاضريهم وحجبت عن بصائرهم المستقبل في صفاء ، فكانت النتيجة أن فقدت ذواتها تماماً .

ومع أنهم جميعاً يعلمون بالوصول إلى البر الثاني - وهو في اعتقادي ير الأمان - فإنهم لا يدركون مواقفهم تجاه حلمهم هذا ولا يعرفون بالضبط ماذا عليهم أن يفعلوا لكي يتمكنوا من تحقيقه . ذلك أنهم يحيطون أنفسهم بأسوار من حديد تختلف من شخص إلى آخر . وواقعهم يطفح بالمرارة والدنس والبصمات السوداء . وما هو إلا صورة مصغرة للواقع العام الذي كانت تزج تحته البلد كلها في تلك الفترة السوداء من فترات تاريخها الحالك . وكلا الواقعين مرتبط بالآخر ارتباطاً عضوياً وفي تغيير أحدهما تجديد للآخر . على أن الواضح من الواقع الفني للمسرحية ليس هو كيف تغير الواقع بل كيف تغير أنفسا أولاً . فالواقع ، أي واقع ، لا يمكن تغييره إلا بتغيير النفوس قبل كل شيء . وبالمسرحية عدد من الشخصيات التي ضحت للواقع كما هو وضعفوا أمامه ضعفاً شديداً حتى أحسوا بأن ذلك الواقع أقوى من أي تغيير - ونقصه طبعاً واقعهم هم الذي من خلاله يتضح الواقع العام . فم كامل وابنه سعيد وابنته محاسن يستغرقون في مأساة الماضي التي تجثم على صدورهم ، ويظل الماضي يشدهم حتى لا يصبح هناك مجال لعودتهم إلى الحاضر بمجال . وسعيد ومحاسن قد عاشا مشكلة الماضي من خلال المأساة التي يعيش فيها أبوهما عم كامل الذي فضل أن يكون شهيداً في سبيل أن تظل سمعة زوجته نظيفة ومن ثم لا يتعرض أولاده في المستقبل لما يهين كبرياءهم . فقد انتحرت زوجته شهيرة دون سبب واضح وتركزت من الأدلة المادية ما يؤكد انتحارها ، ويرغم ذلك فلا يبرزها عم كامل خوفاً من أن تلوك الألسن سيرة زوجته بالسوء ومن ثم لا تخدش كبرياء أبنائه . . فكانت النتيجة أنه أضرب بهم من حيث أراد خدمتهم . فالذي حدث أن الرأي العام كله أدانته ودمغه بالإجرام رغم أن القضاء برأه لعدم كفاية الأدلة ، وظلت إدانة الرأي العام له تطارده حتى أغلق مكتب المحاماة الذي كان يديره بحسن كفاية ، وتوقع على نفسه . ومع أنه حاول تغيير هذا الواقع المرتبصير الرأي العام بالحقيقة فإن محاولاته توفى نتيجة عكسية على طول الخط فاضطر إلى الإيمان في التوقع حتى اختفت ذاته الحقيقية تماماً داخل السور الذي طوقته به نظرة الرأي

العام له من ناحية ، ونظرة أولاده من ناحية أخرى . وكان بإمكانه أن يضرب بنظرة الرأي العام عرض الأفق خاصة أنه انعزل ولم يعد يحتك به احتكاكاً مباشراً . ولكن نظرة الإدانة في عيون أولاده - جعلته يعاني من صراع أليم . وأصبح - كالفرس شهاب المقيّد خلف سور الإسطبل يقرى أعمائه في محاولة قفز السور - يعاني من كتمان الحقيقة ويود لو يحطم السور الذي طوق نفسه به . . ليتحرر - على الأقل - من الذنب في نظر أولاده . ولكنه مع الأسف لا يستطيع أن يغير من الموقف شيئاً . فسعيد وشقيقته محاسن قد أصابها نوع من الانفصام العاطفي والنفسى عبرت عنه زاكية - كما عبرت عن بعض الشخصيات الأخرى - بانفصام شخصيتها وارتدادها إلى الطفولة البريئة .

أصبحت محاسن تتأرجح بين الارتداد إلى براءة الطفولة وبين استواء شخصيتها كصبية على وشك الزواج . وأصبحت - بالتالي - كمومات الكوبري كما يراها أعضاء اللجنة . . « فسدانة ومش فسدانة » . . أصيبت بانطوائية غريبة أبعدتها عن الواقع كثيراً ، تماماً مثلما أصيب أخوها سعيد الذي انصرف عن الطريق السوى وراح يبحث عن ذاته في الارتداد إلى الماضي في حين كان الأولي به أن يبحث عنها في الحاضر والمستقبل . أما عم كامل فقد استطاع في نهاية الصراع أن يقفز السور . . أن يعترف لها بالحقيقة بعد أن رآها على شفا الهاوية . ولكنه بعد اعترافه يصبح كالفرس شهاب كذلك ، والذي استطاع أن يقفز السور فأطلق السابيس الرصاص عليه فقتله . إن الفرس شهاب الذي كان يعبر بصهيله عن رغبة أبطال المسرحية كلهم في قفز الأسوار ومن ثم تحررهم وانطلاقهم . . يعبر خير تعبير عن هزيمة عم كامل بتخطيه السور النفسى واعترافه بالحقيقة . هذا الاعتراف الذي لم يحل المشكلة بعد أن زادها تعقيداً . . إذ ما دامت أم أولاده قد انتحرت - هكذا فكر ولداه - فليس من المعقول أن تكون انتحرت من تلقاء نفسها ، بل لابد أن يكون كامل هو السبب الحقيقى خلف انتحارها على أية صورة من الصور . وبهذا تتلاشى شخصية عم كامل وتصبح هي والعدم سواء . . كما تتلاشى شخصيتها سعيد ومحاسن .

وعم كامل الذى ضعف أمام الواقع وأمام الرأي العام ، ظن أن موقفه هذا يمكن أن ينسحب على ابن أخيه « فريد » ، ولكنه لم يكن يدري أن ثمة فرقاً بين نظرة الجيلين للالتزام ، وأن ثمة فرقاً كذلك بين التهمتين . وفريد مهندس مجتهد ذو أفكار تقدمية ، يريد أن يحقق بلبلده بناء كوبري يوصلهم إلى البر الثانی . والكوبري هو أى معبر إلى عالم أفضل ملئ بالورود .

والرياحين تظلل سماءه صفاء الحقيقة . . وبذلك يصبح البر الثاني هو بر الأمان حقيقة ، وبالتالي يصبح حلم شخصيات المسرحية - خاصة كريمة - بالوصول إليه حلمًا ذا بال . فهو ليس حلمهم فقط ولكنه حلم البلدة كلها . ولعل حلم الوصول إلى البر الثاني يكشف لنا عن موقف سامي خطير كانت تقفه حكومة ذاك العهد من البلد . وليس هذا وعيهم السياسي - تقف في وجه مصلحة نفسها أخيراً . اللهم أن البلد في حالة من الاضطراب وفقدان الذات تُهَيِّئُ له حلمًا بالوصول إلى شاطئ الأمان هناك في حصن البر الثاني . وكلفت حكومة ذلك العهد المهندس شريف سامي ببناء الكوبري . ولكن شريف سامي كما جاء على لسان أحد أعضاء اللجنة ابن شرعي لذلك العصر القوضي الفاسد ، فكان أن طوح بضميره في أحاق البحر الذي جاء يرسى فيه دعائم الكوبري ، وأقام عوامات فاسدة بناها من الطين بدلا من أن يبنينا بالسلح والخرسانة . لذلك حينما كلف المهندس فريد بتكملة بناء الكوبري فوجئ بأن الأساس غير سليم ، وأن هذه العوامات مامى إلا كمين نُصب للإيقاع بكل الأهالي وإغراقهم في البحر . وموقف شريف سامي كموقف فريد ليس مجرد موقف مهندس تجاه الآخر أو تجاه الحكومة والرأى العام ، بل لا يعتبر موقفاً مهارياً بمعناه السطحي ، إنه كما هو واضح موقف سياسي يمتد يخلع على كل من فريد وشريف صفة الزعيم أو المخطط السياسي ، إذ أننا ببساطة شديدة نتبين مدى ما توثى إليه العوامات من ماضٍ ثوري ، يمكن أن نطلق عليها اسم « أسس » حياة ثورية جديدة كلف أحدهما بعد الآخر بمهمة تخطيطها وبنائها .

وإذا سلمنا بهذا المعنى فإنه يتضح لنا تبعاً لذلك معنى كبير تتضمنه المسرحية وهو أن الأمة - أى أمة - لكي تكتشف ذاتها تحقق لنفسها الأمن والراحة ، لكي تمر مرحلة التخلف والقوض إلى حياة أفضل لابد أن يتوفر لها - أولاً - الوعي بنفسها وعياً سياسياً وبموقعها كذلك من مشرعى حياتها . ولكي يتوفر لها هذا الوعي لابد أن تحطم الأسوار من حولها - أى أسوار - ثم تتحرر من رقة الماضي بكل عفونته وقناتته ، وتستمد منه طاقة ثورية هائلة تدفعها لتغيير واقعها المرير . ولقد أدرك حامد هذا المعنى ولكنه عاجز عن التعبير عنه . وحامد كاتب يهوى الخلق الفني مرت عليه فترة نفصت فيها قريحته وعز عليه الفجى والإلهام ، ربما لأن الواقع كان كالبركة الآسنة لايمده بماء جديد يتدفق في كيانه طاقات خلق . وكانت ثمة مسرحية بين يديه يريد إنهاؤها ولايمده الواقع بنهاية منطقية مناسبة ، لأن « السور عال وبلا والنور عال يقل . . قوللى بقى انتهى المسرحية إزاي » . وكان شقيقه فريد ، برغم انقلاب الرأى العام ضده بفعل

إشاعات الرجعية ، أكثر إدراكاً للموقف منه : « أنا في الأول كانت الدنيا قدامى زى ورقة الدبان ، في كل خطوة الواحد يتحك ، يتعاص ، يتوسخ ، قعدت مدة مش قادر أتخلص من الإحساس ده ، وبعدين بعد قرار المجلس كنت شايف الناس حوالى زى مايكونوا وحوش ، ضرورى أحارهم ، الشر في كل مكان .. قوى .. عنيد .. زى ألسنة النار .. إلخ » . وإذا كان حامد « شايف الناس كلهم مجانين » ، فإن فريد يرى أنهم « مساكين .. ييفرقوا وهم مش حاسين » . وعشان كدة ضرورى الكورى يتبنى ، ويتبنى على أساس ولاحتفرق كلنا . . المية وصلت لغاية هنا . . أنا شايف كل حاجة بوضوح دلوقت . . عمر الدنيا ماكانت أوضح قدام عيني . . وتصميم فريد على بناء الكورى الذى ينتج عن وضوح الرؤية أمامه ، يصاحبه ارتفاع الأمل في نفس حامد في العثور على نهاية للمسرحية . ومسرحيته هي مصغر للمسرحية الكبرى التى يشكلها الواقع الخارجى ، ويصاحبه كذلك أمل كريمة في الوصول إلى البر الثانى ، ولكن متى ؟ هذا ملا يديه فريد . غير أن نهاية المسرحية تبدو بعقيدة . ففى رأى فريد أن « اللى عملوا الجيوش هم بتقسمهم إلى يهوديه ، بكل واحد يعلم يهوديه الحق فى بيته ، دى الطريقة الرجعية » . غير أن حامد إذ يبدو متشاكاً من هذه النهاية المعقّدة غير الثورية ، والتى يرى أنها تزعم المسرح ، فإن « فريد » يعود مؤكداً أن « ماحدش حبيى الكورى باكرية إلا الناس نفسها ، أهل البلد » وليس بالطبع أهل البلد على وجه الإجماع ولكن نوع خاص من أهل البلد مثل « أنا واثى وحامد ويوسف ، وفيه زينا مية على الأقل وبكرة المية يبقوا ألف ، والألف يبقوا عشر تلاف ، لغاية ماييجى يوم كل واحد في البلد بقدر يبنى الكورى بإيديه » . ومن الواضح أن الفريق الذى انتصر على الواقع ونحر من أسره وآمن بضرورة تغييره قد بدا أكثر تحرراً وانطلاقاً . وأما الفريق الثانى وعملهم « سعيد » في نهاية المسرحية - وعمل كذلك انحناء ذواتهم ، فإنه لا يريد الاعتراف بإمكانية تغيير الواقع ، بل يسحق الأمل بحذائه ممثلاً في الوردة التى جاء بها فريد من البر الثانى ، والتى تؤكد بدورها أن البر الثانى ليس خرافة . على أن هذا لا يؤثر في كريمة ، فكريّة تنتمى إلى الفريق الذى تحرر برغم النكسة التى أصابت فريد ، ولذا فهى « شايهاها قدامى . هي . صاحبة ومزهزة . ومنورة . . والبر الثانى أه . . واسع وعريض . . ومنور . . إلخ » . والحق أن المسرحية مليحة بالكثير مما يمكن تحليله والتحدث فيه إلى المآلئ . ولكننا في هذا المجال السريع لن نتعرض لأغلب المعطيات الأخرى التى نراها لاتصل بموضوعنا .

إيقاع الفعل :

وإذا كانت مسرحية « رحلة خارج السور » تتخذ من المزج بين الماضي والحاضر ، بين الجاز والحقيقة ، أسلوباً للتعبير عن فلسفة الكاتب في طغيان الماضي على الحاضر بصورة تمرقل الإنسان عن التحرر . فإن مسرحية « خيال الظل » تبلور هذا الأسلوب بصورة أكثر عمقاً وأصالة ونضجاً . وكما قدمنا من أن أبطال رشدى يبدعون البحث عن ذواتهم من اللحظة التي يكون فيها السجن قد أطبق على صدورهم . . تؤكد الآن كذلك أن السجن في خيال الظل هو ظلال الماضي القائمة . والظل طبعاً هو الماضي ، والإنسان يخلف ظله وراءه أى يخلف ماضيه . وخيال الماضي ، أى خيال الظل هنا هو الجدار السميك المظلم الذى يتصبب أمام عيني عادل محمود وكيل النيابة . . يعطينا المؤلف هذه الرؤيا ، ويعطينا كذلك - قياساً على ماقدمنا - حديقة مليئة بالأشجار .

وأود لو يسمح لى الناقد المسرحى الأمريكى الكبير فرنسيس فرجسون باستعارة عنوان مقاله الضافى الذى كُتب عن مأساة أوديب : إيقاع الفعل التراجيدى ، لآتركه ينسحب على مسرحية خيال الظل ، صحيح أن هناك اختلافاً في الإيقاع التراجيدى للفعل بين أوديب وعادل محمود بطل خيال الظل ، وهو أن أوديب حيناً يدين نفسه في النهاية فإنه يصدر على نفسه الحكم بالقضاء على نفسه في حين نرى عادل محمود يدين نفسه حقيقة ولكنه يصدر الحكم على نفسه في النهاية باسترداد نفسه . إنما الصلة بين البطلين أن كليهما يبحث عن الحقيقة من خلال البحث عن ذاته أو تفسير ماغضى من هذه الذات . ولاننسى أن كليهما يضع نفسه - دون إرادة منه - موضع الاتهام ، وفي نفس الوقت هو المدعى العام والقاضى .

فحينما ذهب عادل محمود وكيل النيابة ليحقق في قضية مقتل الأثنى بك إثر بلاغ جاء للنيابة (وهذا البلاغ يذكرنا بالنبوة التي حركت أوديب وحفزته للبحث) لم يكن في حقيقة الأمر ذاهباً للتحقيق في قضية مقتل الأثنى بك وإنما كان يحقق في قضية مقتله هو . وربما تكون شخصية الأثنى ليس لها وجود مادي . . ولعلها تكون شخصية عادل محمود نفسه أو تجسداً لصورة مستقبله . فالأثنى كما هو واضح في المسرحية مستشار سابق من أشهر وأعظم رجال القضاء في حينه ، وكان بارعاً في العثور على الحقيقة من خلال أى قضية يحقق فيها ، وبالتالي كان مصدر ثقة عظمى في هذه الناحية . وعادل هو الصورة المصغرة للأثنى ، هو ماضيه الزدهر

امتد في الحاضر. ولقد أصيب الألني بأساءة التعلق بالشباب ، وود لو يتجدد به الزمن عند ذلك الشباب حتى يظل طول عمره مزدهراً . ولما كان الزمن لا يعترف برغبته والأيام تمر بسرعة متوالية ، لذا فقد توقف الألني عن المضي مع الزمن وإن كان سنه يزداد كبراً . وحين أراد التغلب على فعل الزمن في صحته لجأ إلى تعاطي عقاقير طبية تحفظ له بشبابه . ولم يكتف بهذا بل عمد إلى خداع نفسه وزيف لها شباباً يزواجه من الفتاة الرقيقة البضة « سلوى » التي ظن أنها المرأة الوحيدة التي يمكن أن يرى فيها صورة صباه للنصرم . وإذا كانت هذه المرأة قد خدعته - دون قصد منها طبعاً- وأوهمته بشبابه لفترة فإن العقاقير الطبية لم تقو على إيهامه ، بل كانت سماً سرى في كيانه وهوى به فات.. قتل نفسه - أو بمعنى أدق - قتل الماضي .

والماضي الذي قتل الألني بك هو نفسه الجاني في مقتل عادل محمود - قتل الألني نفسه وكذلك فعل عادل . والموت المادى الذى حل بالألني هو الصورة المقابلة للموت المعنوى الذى حل بعادل . ولقد وقعت جريمة قتل عادل منذ خمس سنوات تقريباً حيناً صدم في « ماضى » زوجته وحييته وملهمته « عائدة » التي كانت تمثل صفاء نفسه وضوء وجدانه الذى يهديه إلى اكتشاف الحقيقة في أى جريمة يحققها . منذ اكتشف أن لحييته ماضياً مشياً أصبحت ظلال ذلك الماضي القاتمة تتخايل لنفسه فتظل صفاءها يسود حيث حجب الضوء عن طريقه إلى كشف الحقيقة وباحتجاب الحقيقة عن فطنته احتجبت ذاته بل انسحقت وضاعت . . ولم يبق له سوى أبحاد الماضي يعيش عليها . فسعته البنية على أبحاد الماضي هي التي لا تزال تمد حاضره بالثقة في أحكامه التي يصدرها في كل القضايا . . مع أنه هو نفسه يشك كل الشك في ماهية قدرته الحالية على استصدار الأحكام ، بل إنه لا يقتنع بأن ثمة عدلاً يوجد في أى حكم أصدره في قضية من القضايا التي حققها بعد انفصاله عن حييته عائدة - أو بالأحرى بعد انفصاله عن ذاته الحقيقية . بدليل أن طلاقات الرصاص لا تزال تدوى في سمعه معبرة عن صراخ أولئك الضحايا الأبرياء الذين ظلمهم .

وبدأ عادل محمود يحقق في قضية مقتله من خلال قضية الألني بك التي تعتبر في نفس الوقت قضيتة هو الأصيلية . وكان إيقاع الفعل يكشف لنا شيئاً فشيئاً عن الجرم الحقيقي خلف هذه الجريمة الغريبة . وقد يبدو أن « عادل محمود » هو الذى يحرك القضية بأحداثها . ولكن الحق أن الذى كان يحركها فعلاً هو شخصية زوال بكل ماتومئ إليه من بعد . فزوال يعنى الطيف أو الحيال الذى يوجد ولا يوجد . إنه موجود بلحمه ودمه ومع ذلك فهو غير موجود ،

لأنه زال وأصبح طيفاً منذ ليلة زفافه . فقد زوجه الألفى بك من « هدية » التي رباها ولا يعرف لها أباً ولا أمّاً بل تبتاها من حيث لا يعرف لها مصدراً ، وكان يحيا حباً كبيراً لذلك فقد أخذها إلى زوال خفير السراية الذي كان بدوره يحبه حباً كبيراً . وزوال ذو أعجاز غابرة في الأفراح والليالي الملاح ، وفي ليلة دخلته على عروسه هدية اكتشف أنها ليست عذراء ، فأفقدته الصلصة صوته ووعيه وذاته الحقيقية . . ثم زال من عالم الوجود الحسى المعنوى .

وإن شخصية زوال لترتبط في ذهنى - بحكم وضعه في المسرحية فقط - بشخصية تريباس في مأساة أوديب ولا أدري لِمَ ؟ برغم البعد الشديد بين طبيعة كل من الشخصيتين . وربما لأن شخصية زوال - من الناحية المقابلة - كانت كذلك هي المرأة الحقيقية - ولكن المهشمة ، كمرآته التي يعلقها على صدره إشارة إلى ذاته المشوهة - التي كشفت لمادل محمود صورة مأساته . ولقد بدأ إيقاع الفعل بتنظيم التقاء عادل في أثناء التحقيق بشخصية سلوى ، تلك الصبية ذات العود الريان ، والتي إذا قيس بعمر الألفى تتجبر من من حفيدته . وكانت سلوى صورة طبق الأصل من حبيبته عابدة ، حتى لقد اختلط الأمر على عادل من تلك اللحظة وصار ماضيه يتداخل في حاضره ، ويكاد كل منها يحجب الآخر ويكاد عادل والحقيقة يشبعان فيهما .

لكأن عابدة قد بعثت من جديد في سلوى . وإنه لمن عبقرية الكاتب هنا أن تكون سلوى شبيهة عابدة لكي يحدث بذلك التجانس بين الجانبين في القضية على مستويها . فعابدة هي الأصل خلف مأساة عادل ، وسلوى هي الصورة خلف مأساة الألفى وكلتاهما موضع الاهتمام من عادل . فإذا كانت عابدة - كما هو مترسب في أعماق عادل - هي قاتلته . . فلا بد أن تكون سلوى تيمناً لذلك هي قاتلة الألفى . هكذا تشبث عادل بهذا المنطق الجزافى ! ويرغم أنه يضع سلوى موضع الاهتمام في اللحظة الحاضرة مثلاً وضع عابدة في اللحظة الغابرة . . فإنه يصحهاكل مرتبطة بلحظتها . وكان لابد أن يحدث ثمة علاقة حب بين عادل وسلوى تتأثر مع تلك التي حدثت بينه وبين عابدة . . لأن عابدة كانت ملهته في ماضى حياته المزدهر . . وسلوى هي كذلك ملهته في هذه القضية الحالية . ولانتجاوز الحد إذا أكدنا أن « عادل » بالاختصار استدعى عابدة ليحاكمها في شخص سلوى في اللحظة الحاضرة .

على أن القضية تكشف شيئاً فشيئاً وترداد وضرباً بعد أن تفجرت في زوال . فروال الذى أفقده الماضى شخصيته بصورة لم يعد من الممكن في ظلها أن تعود من جديد . . تستيقظ في

أعاقه الرغبة في ختنى المأساة . ذلك أن الماضي ، أو للمأساة ، تجسد له في صورة مادية لحماً ودماً ، حيث لبست هدية ملابس الزفاف وعادت عروساً كليله اللخطة بهدف أن تذكره بنفسها . . فكانت النتيجة أنها جسدت له المأساة . . فختفها وأعلن ذلك بمنتهى الفرح ، كأنه استراح من عبء ثقيل . وموقف زوال هنا يذكرني بموقف عم كامل في رحلة خارج السور حينما تخفف من سره ومات موتاً معنوياً . كذلك زوال . أزاح شبح العار عن نفسه ثم فقد النطق إلى الأبد . وفي هذه اللحظة التي كان يفقد فيها النطق كان يدوي في سمعي صهيل الفرس شهاب الذي قفز السور وتلقى الرصاص فأت على الفور .

ومنذ تلك اللحظة بدأت عناصر كثيرة مكونة من الشخصيات التي تعيش في الحاضر بكل مكانها كحسب وزوجته والدكتور منصور بالاشتراك مع لونا التي تعيش في الماضي بكل مكانها أيضاً . أقول بدأت كل هذه العناصر تتصافر لتلحق على القضية كثيراً من الضوء . وتجيئه الحقيقة أخيراً ، مضافاً إليها كل الملابس السابقة التي أسهمت في توضيحها ، في تقرير الطبيب الشرعي الذي قرر أن الأثني فعلاً هو الجاني الحقيقي على نفسه - أي أن « عادل » بالتالي هو الجاني الحقيقي على نفسه ، وأن دواءه الوحيد هو التخلص من ريقه الماضي . وكان وعيه بذلك رهنًا ببراءة سلوى من دم الأثني . وبراءة سلوى من دم الأثني يعني بالضرورة الموضوعية براءة عابدة من دم عادل . وقد ظهرت براءة سلوى فعلاً . . إذن فعابدة بالتالي بريئة . إذن لاخير عليه في أن يعود لصفاته القديم . . في شخص سلوى وهذا ماقد حدث .

تحقيق الذات . . بمعنى استردادها :

وتراجيديا البحث عن الذات في مسرح الدكتور رشدي تكشف عن الكثير من مآسى النفس الإنسانية . . وعن الكثير من الدروب والمتاهات التي تخلف بها هذه النفس . والإنسان خلال رحلته الدنيوية القصيرة ليس إلا موظفًا لتحقيق ذاته في أغلب الأحيان . وبالنسبة لهذا الموضوع الهام نرى المؤلف يرينا شخصيات أعماها واقعها عن الوعي بنفسها أو بواقعها أو بإمكانياتها أو قدرتها . . فباعوا أنفسهم لقوى مادية أو ميتافيزيقية لها دخل كبير في حياتهم . وإذا بحثنا في كل مسرحيات المؤلف لوجدنا شخصية هنا وأخرى هناك باعت نفسها لشيء ما . وفي فلسفة المؤلف من بيع نفسه لا يستطع استردادها بحال . ويتطابق هذه النظرية ، تبين أن « رمزي » مثلاً قد باع نفسه للفرشة أو للقيم البروجازية ، باع نفسه للتقيض . فظل طول

عمره يعمل جاهداً على استرداد نفسه ومع ذلك لم يفلح في استردادها . وعلى هذا يمكننا أن نسحب نفس للمنى تقريباً على أغلب الشخصيات التى حفلت بها مسرحيات الكاتب وهى فاقدة للدواتها والتى عجزت فى النهاية عن تحقيق تلكم الدوات أو استردادها . . إن بعضهم قد ياعها فعلا لقوى مانختلف من مستوى لآخر .

وللدكتور رشدى وجهة نظر خاصة ربما تبدو من خلال كل أعماله ، وهى أن تحقيق الذات يرتبط فى كثير من الأحيان ببيع النفس . فأنت قد لانتشر بفقدان ذاتك فقداناً حقيقياً إلا إذ بعث نفسك . وبيع النفس دائماً تختلف أسبابه وملابساته من شخصية إلى أخرى ، وكذا من بيئة إلى بيئة ، وإن كان هناك خيط خفى رفيع يربط كل تلك الشخصيات برباط وثيق . فتحن نرى مثلاً أن خيال الظل الذى حجب عن عادل محمود حقيقته يتصل من قريب أو بعيد بطيف الخيال الذى حجب عن سعيد الشاعر فى « اتفرج ياسلام » صفاه : « يارب ليه أعطيتنى الحب والجمال . . وحجبتة عنى بطيف الخيال » ، وصفاه بتمثل فى جاريته وفاء : « وفاء جاريتى . . حبيبتى . . اللى ماعرفهاش ماعرفش الحب » وقد اشتراها من بحار يونانى بألف دينار . ويرغم أنها لم تكن لليونانى - لسبب بسيط وهو أنها مع اليونانى لم تكن قد تعلمت الغناء بعد ، وأن « سعيد » هو الذى علمها كيف تنغى بحبه ، حيث أعطاها الحرية . . غير أن ماضيا مع اليونانى يلاحق صفاه مع أنها « إيه نصيبك من اسمك . . قالت كله . . وفاء . . وفاء لمن ؟ . . لكن أنا اللى علمتها تنغى . . عمرها ماغننت له . . نسميا إيه البابة الجديدة ؟ » .

ومن هذه القضية الدائبة الخاصة يتنقل سعيد إلى القضية العامة (وهذه كما قدمنا إحدى أساليب المؤلف : الكشف عن العام من خلال الخاص) وهى قضية البحث عن الحقيقة العامة من خلال محاولة البحث عن الذات الخاصة . وسعيد شاعر يؤلف البابات التى يلعبها خيال الظل ، ويستلهم صراعاته الداخلية وموضوعات وقضايا سياسية يضمونها بابه . أو قل إنه يربط بين صراعه - دون إرادة منه طبعاً - وبين الصراع القائم على مستوى الواقع الفنى للمسرحية وبين السلطان . وهو يتنقل من صراعه حول : « أيمها ؟ وده معقول ؟ وما أيمهاش ليه ؟ مش جاريتى ؟ إزاي أحب جارية اشتريتها بفلوس من اليونانى ساعات لما تبص لى بعينها المليانة أشوف نفس العينين تبص فى عينيه ونفس الايديين بتلمس إيديه ونفس ال . . الطف يارب . . الجوقة . . الجوقة . . أبو خاطر » . وليس هذا فحسب بل إننا نراه بطريقة أو بأخرى

يربط بين وفاء كرفاء له وبين « وفاء » الشعب لنفسه ، لقضيته : قضية المور على الحقيقة في مجتمع تعطل فيه العدالة من خلال تحقيق ذاته كشعب . والسلطان سليمان أعا يجب الدراويش والمجازيب ولذا فقد أقام بعض الناس من أنفسهم مجاذيب إرضاء لترعته ، وإذا يتحركون في موكب الدروشة إلى قصر السلطان يشيهم سعيد محدثاً نفسه : « آه يا وفاة . . يشدني إليكي حب عظيم . . ويفصلني عنك حزن أليم . . رحمتك يا رحيم . . الجوقة يا عبد العال » . وسعيد حيناً يقدم الناس في باباته فإنه يظهرهم لنا ملتصقين بصفته التي يراها المؤلف دائماً ، وهي عدم وعيهم السياسي - بأنفسهم وقضيتهم - الذي ينمى في أعماقهم حكمة : « اللي يتجوز أمنا نقول له يا أبا » . فهو يظهر لنا الشعب تارة في صف خالد بن النعمان حيث اصطفاه السلطان وعينه شاهيندر التجار وتارة أخرى في صف رضوان حيث أحله السلطان مكان خالد بن النعمان .

ويتصر أحد طرفي الصراع في أعاق سعيد فيبيع وفاء للمراي « أبو المعاطي » الذي ينوي استغلال صوتهما استغلالاً مادياً . وأبو المعاطي في سبيل للكاسب المادية المحقرة يفرى أخاه « سيد » بأن يملق السلطان فيصنع من نفسه مجلداً لكي يمنحه السلطان مرتباً . وحيناً يبدأ سيد العيظ في هذه اللعبة يتقلب الأمر ويسجنه أخوه في حجرة مظلمة ويصنع منه شيئاً ذا ضريح يزوره الناس ويتبركون به ويقسمون له النور جزاء تنبؤات يومهم بها أبو المعاطي . وفي هذا السجن يعاني سيد الأمرين ويتوق إلى نسمة هواء ويصبح كالفرس شهاب سجين أسوار ، يسهل ويفرى أعماقه محاولاً القفز إلى دنيا الحرية ، معبراً بذلك عن ضياع سعيد وبخه اللذائيب عن وفاته في شخصيات كثيرة يلتقي بها ويشترها . وكالفرس شهاب أيضاً حيناً يخرج سيد من السجن في النهاية يخرج محطماً فاقداً لذاته التي باعها لولاء السلطان بالراتب الشهري الحقير ، ويكشف أنه كان حاراً كبيراً ، ويظل وعيه الباطن يردد على لسانه كلمة (أنا حار) طوال بقية المسرحية . وسيد شخصية من نفس الحامة الدرامية التي صنعت منها شخصية زوال وشخصية عم كامل .

وفي قصة خالد بن النعمان التي يعبرها الشاعر سعيد عن القضية العامة ، نلمح وجهة نظر المؤلف في « الاتهام » بوجه عام . نعم كامل في رحلة خارج السور لم يستطع التفكاك من الاتهامات التي وجهها إليه الرأي العام ، وكان ذلك من دوافع يأسه ومن ثم تقوقعه داخل مأساته حيث اقتنع بنظرية أنه مادام الناس قد اتهموك فلا مجال لتبرئتك . . تلك التي كان يريد

تطبيقها على موقف ابن أخيه المهنتس فريد . وصعيد في « اخرج ياسلام » يكرر نفس المعنى ، ويقدره بالنسبة لخالد بن النعمان الذي تمخّل عنه السلطان فجأة وترك الناس تتكهن الأسباب و . . تهم : « ما هو مادام اهتموك . . مها قلت ومها عدت أوعى تصدق أنه حيرج يبق لك كيان . وادى ظلم الإنسان لأخيه الإنسان » . ولعل مأساة خالد بن النعمان هي أنه باع نفسه لولاء السلطان فلما سحب السلطان ولأه ضاع خالد بن النعمان ولم يستطع استرداد كيانه . وإتنا لنلمح تشابهاً بين العزلة النفسية التي تمت في موقف خالد بن النعمان وبينها في موقف عم كامل . فإذا كان أولاد عم كامل قد انضموا بدورهم للرأى العام فإن خالد بن النعمان « حتى مراته نفسها . . مراته نفسها بعت لأهلها . . جم غلوها وعلى بيت أبيها ودوها ، وأصبح خالد ابن النعمان وحيد ، يلهه ماتلمشش يلد ، ولسانه مايترلش على لسان » . غير أن عم كامل إذا كان يعبر عن سجن النفس داخل مأساتها فإن خالد بن النعمان يعبر تعبيراً مباشراً عن بيع هذه النفس . . وعن قضية العدالة المطلقة في المدينة . . وطريق غير مباشر . . عن وحدة سعيد وسعيته في البحث عن نفسه خلال جو تعطلت فيه البطالة فساد فيه — بالثلى — منطق الغاب . ومسرحية ، أو « بابة » اخرج ياسلام ، تبلور أحد أساليب المؤلف في تراجيديا البحث عن الذات وهو بيع النفس . وإذا كانت مسرحية رحلة خارج السور تقف حتى الآن شائعة بين أعياننا المسرحية للمعاصرة على الإطلاق فإن « بابة » اخرج ياسلام تعتبر فتحاً جديداً لأرض مسرحية خصبة يمكن أن يدخلها كتاب آخرون جلد بعد رشدى . واللذين تتبعوا مسرح رشدى لاشك يدهشون لقلمه الذى خط حوار هذه للمسرحية بالذات . فهو الذى دأب على تقديم شخصيات من المثقفين أو أنصاف المثقفين تراه هنا يقدم لنا شخصيات من قاع الحياة الشعبية فى القاهرة القديمة . والدارس لمسرح رشدى لابد أن يتوقف عند هذه الظاهرة التى تؤكد فكرة أن الكاتب إنما يصدر عن فكرة ظفعية واحدة . والحديث عنها يطول ويتفرع إلى مختلف القضايا التى نعالجها .

المضمون الاجتماعي لمسرح يوسف إدريس

في الوقت الذي اعتل فيه نهان عاشور خشبة المسرح المصري بأولى تجاربه ، وبالتالي اعتلت قضية « الناس الى تحت » مسرح الحياة ومسرح الفن في آن معاً . كان يوسف إدريس يقطع الطريق بحثاً عن « شخصية » القصة المصرية الحديثة ، القصيرة . ولا يمارى أحد في أن جهوده قد حققت في حياتنا الأدبية سبقين عظيمين وعلى غاية من الأهمية : أولها أنه توصل فعلاً وبما لا يدع مجالاً للمناقشة ، إلى « اللهجة » المصرية الصحيحة في سياق الحدث القصصي . حتى لتوقن وأنت تطالع الأحداث أن كاتبها ليس إلا مصرياً أصيلاً ولا يمكن أن يكون غير ذلك بناتاً وثانيها أنه - فضلاً عن أرض الشرقاوى - أول فلاح عرض وشرح ووضع يده على الداء في مكانة علة الفلاح المصري الأصل .

ولكنه بعد أن يكشف نفسه في القصة القصيرة يكشف بطريقة أو بأخرى ميله نحو المسرح . والحق أننا لو تمعنا في أدب يوسف إدريس القصصي ، فلا شك سنكتشف أن به ظلاً مسرحياً واضحاً وإن كانت القصة عنده لا يمكن أن تكون سوى قصة . ويتبدى ذلك واضحاً في حوار به يوجه خاص . إننا كثيراً ما نراه حواراً مسرحياً في إهاب طابع قصصي ، أو قل إن الحوار عنده يأخذ في جانب من جوانبه طابعاً مسرحياً . . بمعنى أنه في بعض الأحيان لا يمكن ترجمته إلى سرد قصصي ، فضلاً عن قيامه بوظائف أخرى ، منها رسم الشخصية ، وإعطاء الجو والبيئة . وكذلك الشخصيات في أدب يوسف إدريس القصصي ، كثيراً ما نجى مرسومة ومبنية بناءً درامياً . . بمعنى أننا نتعرف عليها من خلال احتكاكها بالآخرين أو بالمواقف الحديثة أو باصطدامها بقوى مادية تولد فيها تياراً فكرياً وما إلى ذلك من وسائل التعبير التي تنتمي إلى المسرح اهتماماً شرعياً .

ولعل الأكثر من ذلك أن قصصه يوجه عام تخفل بالحركة الدينامية والمشهد المكتمة المحبوة حبكة درامية مسرحية ، كما في قصة « جمهورية فرحات » مثلاً أو « قصة حب » أو

قصة «حادثة شرف» وقصة «الحرام» على وجه أخص وقصة «طبلية من السماء» وقصة «شيخوخة بدون جنون» وقصة «أ- الأحرار» وقصة «الوجه الآخر» وقصة «أبو المول» وعديد من القصص الأخرى. لاشك أننا نحس أن المؤلف في كل من هذه القصص يضع شخصياته في موقف معين ثم يعطينا قصة حافلة بكل الإمكانات الدرامية من خلال هذا الموقف. ولا أعتقد أن أحداً ينكر أن هذا الأسلوب أقرب إلى المسرح. وقد يبدو من الواضح أنني أتهم قصص المؤلف بالنقص القصصى ولكنى على العكس من ذلك أؤكد أنه لولا أن في أعماق المؤلف موهبة قصصية طافحة تستطيع أن تصبغ كل رؤاه بصبغة قصصية، لجاءت أغلب قصصه مسرحيات من ذوات الفصل الواحد. إن الموقف القصصى، أو اللحظة، في قصص يوسف إدريس غالباً ما يكون موقفاً مسرحياً بطبعه. وإذا يحس المؤلف بحسه المسرحي هذا، نراه ينطلق إلى المسرح، ويكون انطلاقه من داخل قصة قصيرة كتبها بعنوان «جمهورية فرحات» وكان الجانب المسرحي فيها يعنى على الجانب القصصى، للدرجة أنه لم يبدل مجهوداً كبيراً عند تحويله لها من قصة إلى مسرحية. ويصاحب هذه التجربة تجربة أخرى ليست أقل من زميلتها عمقاً أو نجاحاً تلك هي مسرحية «ملك القطن» التي قدمت مع «جمهورية فرحات» في برنامج واحد. ولا بد أن المؤلف كان ينوى كتابتها قصة قصيرة تحمردت عليه وصعدت من تلقاء نفسها إلى خشبة المسرح. وكان الواضح من هاتين التجريبتين أن المؤلف يدخل المسرح لامتجلاً بسحر أضوائه بل كان كمن يسحب عائته خلفه من بين سطور الصفحات ليجعل منها «سامرا» يعرض فيه قضيتهم الأزلية على مستوى الاجتماع العام. ولأول مرة على المسرح المصرى المعاصر نانا مجلس باحترام أمام شخصية الفلاح المصرى ملك القطن.

وترجع أهمية هذه المسرحية إلى أنها أول عمل مسرحى يقدم شخصية الفلاح المصرى على حقيقتها دون تزييف. وفي تقديري أنها - على المسرح - أكسبت الفلاح احتراماً فيها نحن لانرى - كما جرت العادة لدى الرحافى ويوسف وهبى - نموذجاً «كاريكاتورياً» للفلاح المصرى بالغ السذاجة والتفاهة يصطدم بالقاهرة - لم تكن شخصية الفلاح المصرى قبل «ملك القطن» إلا نموذجاً للسخرية والإضحاك. كما لو كان هذا الفلاح لم يخلق - في نظرهم - إلا لبعث الإضحاك في قلوب هؤلاء الدافعين أغلى القروش ليجلسوا في هذا المكان ويضحكوا، وليكن الفلاح حيواناً غريب التكوين يفرجون عليه ويهزءون به. ولعل هذا مما

يؤكد قولنا في مقام سابق من أن هذه الثورة المسرحية التي قيل إنها كانت على يدى الرمحاى ويوسف وهى لم تكن فى حقيقة أمرها ثورة مسرحية اجتماعية واعية ، وإنما كانت ثورة « برجوازية » تساندنا جنهات السادة ذوى القنرة للمادية ، وهى تقوم على بقاء هذه الطبقة المترقة ، بل وظيفتها الأساسية -- وإن شئنا قلنا الحقيقة -- إمتناع هؤلاء بأى شكل وعلى أى وضع كان . ولكى تستمر هذه الطبقة فى موازرتها لهذه النهضة المسرحية الكاذبة ، فلا مانع من أن يعطيم المسرح بمحرقهم « فرجة » تبث فيهم إحساساً بالتفوق عن طريق عرضها لصور الكفاح على صدور الكادحين (مع تشويها عمداً) وضيق الوعى عند الفلاحين ، بهدف التثديد بهم مثلاً أو التشهير ، ابتداء من عمدة كفر البلاص إلى الرجل المنحوس فى مجالات البحث عن عمل .. إلخ .

من هنا كانت مسرحية « ملك القطن » تمثل فترة انتقال ثورية حقيقية فى مجال الموضوع المسرحى ، كالتى تحققت بالنسبة « للناس الى تحت » .. حقاً إن هاتين المسرحيتين يمثلان بداية ثورة فكرية اجتماعية على المسرح المصرى . فإلى جانب « المضمون الاجتماعى » والفكرى الذى يصبغ إلى خشبة المسرح لأول مرة ، نرى أن المسرح كمنط فى يتخذ شكله الأصيل ، والأكثر من ذلك يتسمى إلى مدارس معينة . و « ملك القطن » تقدم إلينا - كما قدمنا - الشخصية الأصيلة للفلاح المصرى الصمم ، ونعنى بها شخصية « قحواى » المرسومة بدقة وعناية . وتقدم إلينا كذلك قضيت الأزلية هذا الإقطاع . وهذه المسرحية ليست إلا امتداداً لما بدأه يوسف إدريس فى قصصه مع أبطاله الفلاحين على وجه أخص . ونستطيع ببساطة شديدة أن نضع أيدينا على وجهة نظر معينة للكاتب يتناول بعض القضايا الفنية من خلالها . وإذا دققنا النظر استطعنا أن نعرف أن وجهة النظر هذه تشكل فى حد ذاتها فلسفة خاصة بالكاتب تجاه فكرة الملكية الفردية وعلاقتها بالأفراد وكثيراً ما نرى بعض أبطاله تسيطر عليهم الرغبة فى الاستحواذ أو السيطرة أو حب السلطة .

العطاء والسلب :

و « سنباطى » فى « ملك القطن » يملك الأرض و « قحواى » يزرعها ، ولا يملك إلا الجهد الذى يسفحه من عمره فى سبيل محصول يستحوذ عليه سنباطى فى نهاية كل عام . وربما تكون هذه المسرحية عملاً تقليدياً يتناول كذلك موضوعاً تقليدياً هو إعطاء صورة حية لهم

الاقطاع واستبداده بصغار الزارعين . ولكن هذا لا يلغى أن بالمسرحية ملامح القضية التي تشغل تفكير المؤلف وهي كيف أن الإنسان يبرر لنفسه سلب ملكيات الآخرين . و « سنباطى » في كل عام يزيف حساباً يعود بالخسران على قحواى ويحرمه ثمرة مجهوده . . وهو في ذلك إنما يندخ نفسه بأنه يحصل على حقه ، وأن « قحواى » هذا لا يستحق أكثر من هذه القروش القليلة التي ستبقى في النهاية بعد الحساب . بل إن « قحواى » لا يثير فيه أية عاطفة ، والشئ الوحيد المهم في نظر « سنباطى » هو أن يبيى لنفسه ولأولاده كل أمنياتهم ، وهم في نظره دائماً أبداً محتاجون لكذا وكيت - دون تقدير أو نظر لنفس الأمانة التي دفعت « قحواى » إلى المثابرة في رى الأرض وتعلمتها من أجل محصول طيب والتي دفعت « سنباطى » إلى سلبه هذه الأمانة .

وفي تقديرى أن ثمة علاقة فكرية بين المؤلف وبين موضوع « الملكية الفردية » التي يسببها بتقاتل البشر . وهذه العلاقة تروقه وتجعله يتصور عالماً تسوده الطمأنينة وتلاشى فيه الرغبات الدنيا بكل حضاراتها وشروها . وهو يرى أن للأمانة سلطاناً كبيراً يمكن أن تتحقق عن طريقه المدينة الفاضلة . وفكرة الأمانة في حد ذاتها تتصل اتصالاً وجدانياً بشعبنا ، وله في الدعوة إليها باع طويل ، وفي فلكلوره عديد من الثغنين مغزاها الدعوة إلى الأمانة والحض عليها . والمؤلف يضع يده على هذا الجانب من فولكلورنا ثم يتخذ منه معبراً إلى عالم فى ممتاز . في هذا العمل يقدم إلينا حلمه بالمدينة الفاضلة ، على لسان الصول « فرحات » في مسرحيته القصيرة « جمهورية فرحات » التي يرغم قصرها تعتبر من أمتع مآظهر على خشبة المسرح المصرى آن ذاك . على أننا نرى شخصيته إنسانية متفردة قريبة إلى نفوسنا هي شخصية الصول « فرحات » الذى علم بالمدينة الفاضلة عن طريق الأمانة التي هي بدورها كتر لا يفنى . الأمانة هي الأساس الأخلاقى الوحيد الذى يبنى عليه الصول فرحات جمهوريته ، فهي لو توفرت بين الناس لانعدم من الحياة أغلب الشرور . وهي في حد ذاتها كتر ، يقتيك عن أى « ملكية » مادية أخرى ، لأنك مادامت « تلك » الأمانة في داخلك فأنت بالضرورة إنسان غنى ، ومادمت غنياً فلن تسول لك نفسك اللخول في حروب وحشية مع بنى عشيرتك . ولأن ذلك الرجل العاقل بطل حلم فرحات « يملك » الأمانة لذا فهو قد امتلك تبعاً لذلك كتر لا يفنى . والكتر هنا على مستويين ، معنى ومادى . أما المعنوى فهو الثراء الإنسانى العاطفى الذى يتمتع به ذلك العاقل برغم أنه عاقل . وأما المادى فهو ذلك الفص الماسى البالغ ثمنه « بالميت » ثمانون ألف جنيه ،

والذي ضاع من سائح هندي . ويتطلب الثراء المعنوي في داخله على رغبته في الثراء المادي ، فتغنيه أماته عن الطمع في حقوق الآخرين ، وبالتالي فهو لا يفكر في سلب « ملكية » السائح الهندي وإنما يسعى إليه ويردها له . وتشاء روعة الفكر الفولكلوري وطرافته في وجدان فرحات ، أن يزدهر الثراء المعنوي ويؤتي ثماره أيضاً ، وحلالا . فالسائح لما ردَّ إليه فسه الماسي أراد أن يكافئ العاطل بفضة من ذهب ، ولكن العاطل غني ، وليس ذا نفس خربة تمرد في داخلها الرغبة في الاستحواذ . . ولذلك فهو يأبى قبول حفنة الذهب لأنه أغنى من أن يقبل للأمانة ثمناً ، وتكون هذه اللفة الكريمة من دواعي تعميق الصلة الإنسانية بين الرجل العاطل وبين السائح الهندي ، فيشتري هذا الأخير ورقة يانصيب يحصلها من نصيب المصري . وبطبيعة الحال تكسب هذه الورقة مليون جنيه قيمة « البرعو » ، فإذا فعل بها هذا الأمين الذي أفرخت معنوياته خيراً وأفرأ ؟ . إنه لا يقع فرصة لزهو للملكية الفردية أو لسلطتها فهو كما نعرف غني . بل إن الشعور الفردي لديه يتلاشى تماماً ويصبح هو نفسه ذائباً في الجماعة . فزاه يستغل هذه الثروة الطائلة في التجارة . ومن هنا ينطلق رأس المال المادي بمصاحبة رأس المال المعنوي جنباً إلى جنب فيستجان أهر النتائج ، إذ يبلغ الرجل من الثروة المادية حداً لا يقاس به قارون . . فيظهر البحار ويملؤها بالأعلام الخضراء والسفن الحبلية بالنعم ، ويبعث في الصحراء عمراتاً وحضارة وإنتاجاً ، ويعنى بالقوة البشرية وبالأيدى العاملة فيبني لها حياة حافلة ، ويحلم مصر أغنى بلاد العالم قاطبة ، بمزارعها النموذجية وخدماتها الجلييلة وحالة عاملها الرائعة . وبعد إحرازه كل هذه الأبعاد العظيمة . . يتنازل عن كل أمواله ويمتلكاته للناس ، للشعب .

وحلم الصول فرحات تقابله الرغبة في تحقيق نفس الحلم عن طريق العمل والكفاح من أجل التحرر السياسي ومن أجل غد أخضر ، متمثلة في شخصية « محمد أفندي » الشاب السياسي المحقل الذي يمكن له الصول فرحات حلمه . الحلم هنا تقابله الرغبة الفعلية الإيجابية في العمل على تحقيقه ، ولكن ثمة حاجزاً بين الحلم والعمل يفصل بينهما ويمنعها من الاندماج والتفاعل ومن ثم تحقيق الحلم عن طريق العمل والكفاح المدفوعين برغبة صادقة . وحلم الصول فرحات هذا يعتبر طبيعياً بالنسبة للمناخ الذي نبت فيه وترعرعت صورته . فالصول فرحات في قسم البوليس يعتبر مصباً لإفرازات الحياة ، أو بمعنى أكثر موضوعية هو عين الكاميرا التي من خلالها تتجسم كل يوم صور شتى لشقاوات الحياة ومشاكلها الأزلية . . وكلها لا تمتدى التشرد والدعارة والسرقة والختناقات... إلخ. هذه الصورة التي تجمعها جميعاً وحيدة سببية واحدة

خلقتها « مشكلة » الحياة . وحتى هذا الشاب السيامي المعتقل لم يجمعه هؤلاء وأولئك إلا النضال في سبيل انبساط الحياة . وكم لهذه الحياة الشقية في الواقع من صفحات ومذكرات لا تنتهى ، يتصفحها ويمررها الصول فرحات ، ويتشرب معها عذابات الحياة . . فيحلم بمدينة فاضلة ، ويردد حلمه ، وعلى من ؟ على هذا الذى جىء به إلى هذا المكان عقاباً له على انتائه الوجداني إلى حلم فرحات الوردى . وربما كان هذا هو السبب الحق الذى حال - بحكم اختلال نظام المجتمع - بين استمرار اللقاء الفكرى والوجداني مابين فرحات ومحمد أفندى - فإن فرحات ما يكاد يعلم أن هذا الشاب « منهم » ، أى من المعتقلين السياسيين حتى يتخذ على الفور قناعة الصارم ويدخل في إهابة البوليس الذى يفرض عليه عدم الارتباط بمن هم من طينة هذا الشاب ، ثم يمارس سلطته البوليسية . وكأن من واجبات عمله ألا تكون ثمة صلة بينه وبين أى من المتقادين إليه ، فهم جميعاً في نظره خارجون على القانون !

وقانون الحياة الذى يسود عالم يوسف إدريس المسرحى ، هو قانون الملكية الفردية ، قانون الرغبة في الاستحواذ والسيطرة وحسب السلطة . وهو قانون شخصى يمتح بقوم الفرد نفسه بوضع مواده بما يتفق ورغباته ثم يطالب الآخرين بالتزامه . وقانون « الحاج نصار » في مسرحية « اللحظة الحرجة » قانون غريب وذو منطق أغرب . إنه مبنى على نفس الرغبة في السيطرة وحسب الامتلاك التى تدفع بدورها إلى « الخوف » من ضياع ما في حوزته . ولهذا الرغبة في الاستحواذ وجه آخر يمثله « سعد » وهى بدورها تدفع به إلى الخوف من الخوف في أثناء عملية تحقيق هذه الرغبة عملياً حيناً تجاهبه اللحظة الحرجة .

* * *

وإذا كان « الخوف » هو موضوع « اللحظة الحرجة » البارز قلعل الموضوع الأساسى لما هو ماخلف هذا الخوف ، الذى يعتبر في حد ذاته موضوعاً درامياً من الطراز الأول ، غير أنه محفوف بالمخاطر لفرط دقته . على أية حال فإن أسرة المسرحية أسرة من الطبقة المتوسطة الكادحة التى شقيت في صنع حياتها . ولأنها شقيت كل هذا الشقاء من أجل النتيجة التى وصلت إليها ، لذا فإن نزعة الملكية الفردية تسيطر عليهم متمثلة بصورة قاعقة في عائلهم الحاج نصار . وهذه النزعة تبلور معنى أعمق من معناها السطحي بكثير ، حيث تمتد إلى مابعد حدود « الامتلاك » الفردى ، سواء أكان مادياً أو معنوياً أو ما إلى ذلك - حيث تقوم قضية من أهم القضايا الإنسانية هى قضية : أن تكون الملكية الخاصة جزء لا يتجزأ من الملكية العامة ،

وكيف أن كليهما مرتبطة بالأخرى ارتباطاً وثيقاً لايفصم . فأنت قد تتمتع بمجازة ثروة ما ويكون لك الحق في التصرف فيما تصرف ذوى الأملاك في أملاكهم وذوى الحقوق في حقوقهم . . . ولكنك في لحظة معينة تفاجأ بأن ثروتك هذه قد خرجت عن حدودك الخاصة ولم تعد ملكاً لك وحلك بل هي ملك للآخرين أيضاً . وهذه لاشك « لحظة حرجة » إذ هي توقع الإنسان في صراع بينه وبين منطقته الذاتي الخاص الذى كونه خلال سنوات شقائه في تكوين ثروته تلك والذى أصبح من خلاله يرى حقائق الحياة والأشياء ، وكذلك علاقاته بالآخرين وعلاقات الآخرين به . هي لحظة حرجة حقاً وذات أهمية اجتماعية كبرى . . ذلك أنها لحظة تقرير مصير على المستويين : الفردى والاجتماعى . تقرير مصيرك كفرد هو في ذات اللحظة تقرير لمصير الجماعة داخل الوطن ، كما أن تقرير مصير الوطن هو بلاشك تقرير لمصيرك كفرد . وهذا المصير المزدوج يتوقف تقريره في المقام الأول على مدى ماوفق إليه الفرد - فيما بينه وبين ذاته - من تقرير لمصير نفسه أولاً مرتبطاً في ذلك بالمصير العام بل من خلاله . غير أن الفرد قد يفصل عن الجماعة انفصالاً وجدانياً شامساً حتى ليتصور ، شيئاً فشيئاً ، أن تقرير مصيره يعنى هذا الاعتماد تماماً عن العالم الخارجى له والانسلاخ من كل مايربط مصيره بمصير الآخرين . ولعل العامل المباشر خلف مثل هذه الحالة يكون بتدخل نزعة الملكية الفردية المتأصلة في بعض النفوس ، والتى تبحث فيهم روح الحرص والاحتضان والتكتم على قيمة مادية ما - ولو تافهة - منحها إياهم الحياة أو قل ابتزها الواحد منهم يشق النفس من الحياة . إن نزعة الملكية الفردية ماهي إلا رغبة جامحة في تحصين الذات ، والاطمئنان على سير الحياة على مدى عمر الواحد منهم في سلام ، حتى بعد موته . الأمر الذى يجعل من في مثل هذا الموقف يفلقون الأبواب بينهم وبين أى خطر وإن كانوا يعرفون سلفاً أن أبوابهم هذه غير مستطيلة أن تدرأ عنهم الخطر . . غير أنها رغبة الناس في الشعور بالأمان . وتكون النتيجة بطبيعة الحال أن انفصالهم عن هذا المجموع لايمحص بل يدمرهم مقتحماً عليهم حصونهم . . فإدام الخطر جائحاً بالباب ، فلا بد - إن لم تنهض لتحصى نفسك على الأقل - أن يتقص عليك في الحال . وهنا سرعان مايدرك الفرد المنفرد أنه في مثل هذه اللحظة الحرجة لابد أن تعتمد فيه الروح الفردية تماماً وأنه كان « يجب » عليه أن يفتح الباب على نفسه ، لا لكي يقتحمه الخطر ، وإنما ليخرج من داخل نفسه ، من داخل فرديته ، من داخل ملكيته الفردية التى تتحول عادة إلى ملكية الأفراد أنفسهم لأنفسهم ، بمعنى أن تصبح ملكيتى الفردية هي ملكيتى لنفسى وحسب ، أنا

ثروة نفسى التى أحرص عليها وأتكمم مكاسيها ونحوها وأحتفظها وأدرا عنها الخطر بتحاشى له - مع أننى لو فعلت العكس فلاشك سأجد فى المجموع شحنة معنوية جبارة سرعان ما يتصل بى سلكها وأذوب فى المجموع .

والحاج نصار لم يفتن إلى هذه الحقيقة إلا بعد أن جابه الموت وجهاً لوجه . ومع ذلك ظل إلى آخر لحظة من انقضاء الموت عليه ، غير مقتنع بأن الخطر يمكن أن يهاجمه هكذا من الباب اللطاق - ففانون الملكية الفردية الذى هو بالتالى قانون الخوف عليها ، يصور له أن انتقاء العدوان حكمة تبقى على الثروة ، والخوف من ضياع الثروة خوف من ملاقات العدو ، فبالك بالسعى إليه . ولقد كان يستغرب غاية الاستغرب كيف أن هذا الجندى الذى وقف يسلب روحه ، يفعل هكذا ويثر هذه الثروة مع أن أحداً لم يتحش به ! ورغم ذلك يندمج فى الصلاة كأنه يحتجى بها أو يسعى إلى الالتقاء بالسماء هرباً من شرور الأرض ومن ملاقاته لنفسه - منتهى الطمأنينة واللامبالاة . ولكن كان مريراً ومثيراً للإشفاق والسخرية أن يرتبط الركوع لله فى تلك اللحظة بالركوع للموت فى آنٍ مما . والحق أن الحاج « نصار » بتأديبه فى حماية نفسه إنما كان فى حقيقة الأمر يفسح الطريق للموت كى ينجى إليه فى عقر نفسه . كان كما قدما ، يحمى نفسه بطريق عكسى ، ليس بالتقدم إلى الأمام بل بالتوارى إلى الخلف ، إلى داخل النفس أكثر وأكثر ، ثم إغلاق الباب عليها . وباب الحاج نصار - وهو فى الأصل نجار - باب مخلع كما درجت العادة . فهو يقفل ولكنه لا يفتق . ورغم أنه كان يعرف ذلك سلفاً فإنه لمّا تذكره فى اللحظة الحرجة غافل نفسه وتعمد نسيانه ، وهو بهذا يقفل الباب على نفسه ، وفى ذات الوقت يتركه مفتوحاً إلى نفسه ، إلى مصيره المحتوم . ولم يكن يدرك هذا بالطبع . إنما كان كل ما يدركه لحظة أنها استراح ، ظناً منه أنه حجب ثروته عن الخطر . وثروته الحقيقية ليست ورشة النجارة التى كونها بعرق الجبين وتجرع غصص الجوع ، والتى يتوب عنه الآن فى حمل أعبائها ابنه « مسعد » الطيب ، الفطرى النفس الذى تعود أن يذلل فقط وأن يعيش حياته باذلاً . أقول إن ثروته الحقيقية هى ابنه « مسعد » الطالب بكلية الهندسة ، التى ينمىها الآن ويصرف عليها فى المدارس ويذلل فى سبيلها عرق جبينه وجبين ابنه « مسعد » كما تصبح عما قريب شيئاً كبيراً يحتمون فى ظلها . « مسعد » يدير الورشة ، والورشة تصرف على الدار وعلى « مسعد » ، يعنى أنه مسعد « ومسعد » هما طرق الدقة التى تسير سفينة الحياة بالحاج نصار وعائلته نحو مستقبل ، لا تقول مزدهراً بل تحوطه الطمأنينة ، فقط الطمأنينة . هذه هى

كل ثروة الحاج نصار الذى آب إليها شقاؤه طوال الأعوام الماضية ، والى يأمل أن تكون سنداً « له » و « للعائلة » . فكيف إذن يعرضها للخطر أو حتى يتركها بفارقان بصره طالما المعركة دائرة في قلب المدينة . صحيح أن هناك ناساً مثلهم يموتون ، وآخرين مهددين بالموت في كل لحظة ومن بينهم نصار وعائلته ، ولكن ماذنب الحاج نصار حتى يضحي بثروته في سبيل « غيره » ؟ . أما « غيره » هؤلاء فلهم رب يحميم ويشفق بحالمهم . وأما هو فعليه أن يحصى ثروته الخاصة ، يحصى فرديته : ملكية نفسه لنفسه مع أن ابنه سعداً في لحظة تقمصه للروح البطولية الزائفة يحاول أن يقنعه - ويقنع نفسه في ذات الوقت - أن الآخرين ليسوا غريباء عنهم ، بل إنهم كمائلة منفردة لقيمة لم بدون هؤلاء الآخرين ، إذ الآخرون هم الذين أعطوه الفرصة للوجود ، كما أن وجوده قائم على وجودهم ، كما أنه لولا وجودهم لما أكل ولما شرب ولما وجد من يعلمه الصنعة وهو صغير ثم يتعاون معه وهو كبير ثم يتعامل معه حين افتتح الورشة ، فضلاً عن أن أولئك الآخرين يعلمون ابنه في المدارس ويوظفونه ليتولى هو الآخر تعليم أبنائهم وهكذا . . . غير أن الحاج « نصار » برغم ذلك لا يريد الاقتناع بمنطق البذل في سبيل الآخرين . إنه مع الآخرين طالما أن هناك أخذاً وعطاءً . أما أن يرمى ثروته التى أشقته ، وهكذا ببساطة ، فهذا مالا تستطيع قوة في الوجود في أن تقنعه به . ولذلك كان لابد أن ينجذ نفسه ويدعى نسيان مسألة قفل الباب التالف ، في سبيل شعور بالاطمئنان حتى ولو كان كاذباً . لقد كان تصرفه هذا متمشياً ومنطقياً بتكوينه الفردى البحت . . . وعلى الأخص حينما سحب ابنه ووضع كلا منهما في حجرته وأغلق عليها بالمفتاح وأمسك بكل مفتاح في يد معلنا انتصاره على الخطر فارداً ذراعيه كأنه يتحدى أو كأنه يحمى .

وهو لا يكتفى بالشعور الكاذب بأن ملكيته الآن بين يديه ، وأن لاخوف عليها . بل تبلغ به حقارة النفس وخساستها درجة أن يتشفى في « سامح » صديق سعد الذى استشهد في القتال ، ثم يشكر الله على أنه لم ينكب في ابنه سعد مثلاً نكب والد سامح في ابنه . إن الإحساس بالملكية الفردية هنا يبلغ أوجه ، إذ يصل بالفرد إلى أقصى حدود الانزوال والانسلاخ عن المجتمع ، ويصبح الإيمان بالنفس أقوى من الإيمان بالوطن . . . تلك هى مأساة الحاج نصار الحقيقية .

* * *

إذا نظرنا إلى « سعد » من الوجه الآخر وجدناه امرأة نفس أبيه المذبذبة بين الخوف والشجاعة ،

الحرف الدفين من أن تقع الواقعة وينقض عليهم الخطر ، والشجاعة التي يخلقها استفحال الجبن في نفسه . وسعد جبان إلى درجة حقيرة ؟ يتذرع بالشجاعة وتلمسها ، لا لشيء إلا لكي يقنع نفسه بأنه ليس جباناً ، وبأنه رجل . وقد يبدو للبعض أن المؤلف يزواج بين القضية العامة والقضية الخاصة في حياة البطل ، أي بطل - بمعنى أن البطل هو إنسان قبل كل شيء وأنه لكي ينطلق إلى الفعل البطولي العام لابد أن يحقق - أولاً - ذاته كإنسان في حدود علله الخاص ، وأن المؤلف - قياساً على ذلك - يقدم لنا بطلا يصارع للتناقضات المحيطة به لكي ينجح في تحقيق ذاته كإنسان أو كرجل شجاع داخل علله الخاص ، أي عائلته . وعلى ذلك يكون بطله قد فشل في تحقيق فعله البطولي أو انطلاقة نحو العالم العام نتيجة لفشله في حدود علله الخاص بحكم أن عائلته لم تتوأم مع العالم العام ، أي وطنه . وإذا نحن سلمنا بوجود هذا المفهوم في المسرحية لوجدنا أن المؤلف كذلك قدمه إلينا من خلال النظرة الفردية . وبطلنا يقول لأبيه : « بس أنا شايف أن مصر عندك هي عيلتنا بس ، عندى أنا عيلتنا الحقيقية هي مصر ، وعيلتنا دى في خطر فلازم ندافع عنها » ، ولكنه يصطدم بمنطق أبيه الذى يصر على أن مصر هي عائلته فقط ، وأن أى شيء خارج هذه الدار لايعنيه فى شيء ، وتبعاً لذلك لاداعي للمهاجمة الإنجليز مادام أحد منهم لم يهاجمهم في عقر دارهم . من هذه النظرة الفردية للوطن ندرك كيف أن سعداً لم ولن يحقق فكرة البطولة على المستوى العام ، ولا حتى على المستوى الخاص مالم يتوأم العالم الخاص مع العالم العام . ولكي يتوأم هذا مع ذلك لابد أن تتغير نظرة الحاج نصار إلى الوطن والعائلة ، بوجه عام . ولكي تتغير نظرة الحاج نصار لابد أن يتغير فكره من أوله . وأغلب اليقين أن شخصية الحاج نصار إنْ هي إلا نموذج اختاره المؤلف ليبر من خلاله - في المقام الأول - عن فكرة استبداد الملكية الفردية بالنفس البشرية . ثم مايتبع عن هذا الاستبداد من وجود حاجز يفرضه شهوة الملكية الفردية بين الروح الوطنية وبين وجدان الفرد .

على أن شخصية سعد ليس فيها من مقومات البطل ، كما أنه ليس مرسوماً بدقة تعرض لنا ماهيته . إننا فقط نسمعه ، يتحدث كثيراً ويصيح كثيراً بما يعلن عن حماية الوطن المتأجج وورعته الدائمة في البذل والتضحية والفداء . وقد يكون للمؤلف قصد ذلك عمدًا لكي يبين لنا أنه شاب جمعاج لا أكثر ، وأنه - ككل شبان هذه الأيام - كل همه أن يسبب شره ويعاكس بنت الجيران ، وأن أزمته الكبرى إنما تكمن فيما يورده من عبارات رنانة يغطى بها

جنبه للتأصل فيه ولذلك فهو لا يجد سوى التحدث بهذه اللهجة التي أتقنها . غير أن هذا لا ينفي أن شخصية « سعد » ألفت من يد المؤلف وانسأقت وراء الجمعية فجاءت شخصيته بلا ملامح مميزة وبلا حياة ، في حين كان بالإمكان أن نفهم الكثير عن هذه الشخصية ، لامن خلال كلماتها بل من خلال أفعالها ، فالأفعال هي وحدها القادرة على تعريفنا بالشخصية وعلى عقد نوع من الصلة بينها وبيننا . أما وقد رسمه المؤلف هذا الرسم المسطح الذي اعتمد تقريباً على ما يطلقه الفنى من شعارات وعبارات طنانة ، فإن أثراً ما لم تتركه فنياً شخصية سعد من حيث كان يجب أن تبرزنا من الأحاق وأن تفعل فنياً ما يفعله أبطال التراجيديات العظيمة . كان من الممكن أن يستغل المؤلف هذه الشخصية أحسن استغلال درامى تراجيدى ، بأن يركز - مثلاً - على نقطة ضعفه الأساسية ، وهي الخوف ، منذ أول وهلة ، ومن هنا كانت ستتاح لنا الفرصة لمشاهدة أمتع موقف مسرحى ، ذلك حينما يجد سعد نفسه ينبد ضعفه ويحتقره ويثور على نفسه عند حلول اللحظة الحرجة ، على أن تكون هذه اللحظة حرجة بالفعل إذ هي ستكشف له عن علة ضعفه وتعيه أمام نفسه . . . ولكن موت أبيه تطهيراً له . . . وحينئذ تكون عملية التطهير هذه عملية طبيعية وتلقائية ومنطقية ، بحيث إنه لحظة أن يقرر اقتحام الميدان نكون نحن - كمشاهدين - قد أحسنا باقتحامه الخوف ، وبأنه الآن يقتحم الميدان فضلاً لا قولاً . ولكن بطلنا هذا في النهاية - وبعد انتهاء اللحظة الحرجة - يقرر اقتحام الميدان وبالفعل يقتل قاتل أبيه ١ . وهذا بالطبع لا يعنى أنه تطهر من جبنه أو أنه فتح الباب على نفسه لينطلق حيث يكشف رجولته وقدراته البطولية . إنما يعنى ذلك بالضبط أنه وارب الباب على نفسه ويخدها بأن ثمة حاجزاً ما يجتجزها عن مواجهة اللحظة الحرجة كما يكون هناك عذر يبرر جبنه هذا وبذلك استطاع أن يجتنب من هذا الموقف الذى لاشك سيطيح برجولته المزعومة ، نجح في أن يحمي رأسه للخطر حتى يمر . ولما لم يمر الخطر فقط وإنما أطاح برأس أبيه ، بدأت نفسه تأكله ، وبدأ يثور ، لاعل نفسه كما كان الواجب أن يحدث لو أن شخصيته مرسومة بدقة ، وإنما على هؤلاء الذين قتلوا أباه . إنها ثورة وقتية بلاشك ربما تنتهى بعد أن يأخذ بثأر أبيه ، صحيح أنه قتل القاتل ثم توجه إلى الميدان خارج الدار ليواصل سفك دماء القتلة ، ولكن هل هو سيصل فضلاً وسيفعل ماقرره ؟ وهل هذا الذى قرره ودعمه بقتل الضابط الإنجليزي يعتبر نقطة انطلاق نحو العمل على حماية الأمن والسلام في أرض بلده ؟ . . . ذلك مالا نستطيع الجزم به . لسبب بسيط وهو أنه لكى يتم هذا لابد أن يكون سعد قد اكتشف

نفسه أولاً ، ويكون قد اقتنع أن الباب الذى كان مغلقاً عليه باب حرب وبإمكان نسمة هواء رقيقة أن تفتحه ، وأن القفل الحقيقى الذى كان يغلّق الباب هو نفسه ، ذاته ، خوفه للتأصل داخله ، وإن الطريق بينه وبين نفسه لم يكن ليسد باب أو حاجز أو حتى سدود - خاصة أنه كان مسلحاً تسليحاً كاملاً بما يتيح له التغلب على كل عوائق تمنعه من الوصول إلى نفسه ، ونفسه هى اللحظة الحرجة ، وعلى التحديد لحظة أن واجه أبوه الموت فى صالة البيت ، أى أنه لو عثر على نفسه لجابه فى التو تلك اللحظة ، وعجابه لها يكشف نفسه فيها ، وفى غارها يتحسس قيمته البطولية وحتى ولو يموت . . وربما تغيرت اللحظة فى نظره فلم تعد حرجة . على أنها لحظة حرجة لأنه ينشأها بالفعل ويتب ملاحظتها ، فهى مفتاح شخصيته الجبانية . والشخصية الجبانية ليس من السهل تحولها من التقيض إلى التقيض ، حتى موت أقرب الناس إليها ليس كافياً ، بل ليس بضرورى لأن تتحول الشخصية إلى التقيض هكذا فجأة .

ولقد أغلق الجبن على شخصية سعد باباً وهمياً وجعله يتماهى عن مقتل أبيه الذى يتم على مقربة منه . كذلك لم يحاول - برغم انتهاء اللحظة - فتح الباب على نفسه بل فتحته شقيقته الصغرى ، فتحته على حطام اللحظة الحرجة . وفوق حطام هذه اللحظة وقف سعد ، لا ليوافقه نفسه حقيقة وإنما ليؤمن فى الحروب منها ، بالتقادى فى المستعمرات تارة وبالأحتماء فى الجمجمة والطنطنة بالألفاظ البطولية تارة أخرى . الأمر الذى أقتنعا بأن الباب الآخر لا يزال مغلقاً على ذاته ، وأنه الآن لا يزال سجين ذاته ، فريدته . . حتى أنه فى هذه اللحظة يتحدث فى « الملكية » مع أخيه مسعد ، حيث تولدت فى نفسه - تبعاً لشعوره بالفردية للسيطرة عليه - الرغبة الملقنة فى الملكية الفردية . وهى نتيجة ليست غريبة بالطبع ، بل هى منمنطقة مع عقدهته الأساسية ، ذلك أن الطريق إلى اكتشاف نفسه قد اشتركت فى بلر الشوك فيه عوامل « فردية » بمجة ، فلو أن شعوره كان شعوراً اجتماعياً حقاً لما أغلق على نفسه الباب بينه وبين اللحظة الحرجة ، ولم لا تقول إنها لحظة لم تكن بالنسبة إليه حرجة وذلك لعدم ارتباطه بشعور جماعى صادق ؟ . ثم إنه لو اتضح اللحظة الحرجة قبل أن تكون حرجة لاكتشف نفسه فى الآخرين ، فى الجماعة . ولكن مسعداً ، حتى وهو يقتل الضابط الإنجليزى كان فردياً بحتاً ، كان يقتله بشعور فردى ، كان « يستقم » منه ، فقط يستقم ، لأن الضابط القاتل - فى تلك اللحظة - لم يكن فى نظره غازياً بلبله محتلياً على حرماتها بقلر ما كان قاتلاً لأبيه ، فقط قاتلاً لأبيه . وفرق كبير بين أن تقتل بدافع الايمان بحقيقة عامة تهم الإنسان فى المقام الأول ، وبين

أن نقتل بدافع الثأر كأن تثار لأبيك مثلاً . وأنت - لاسمح الله - قد تكون جباناً بطبعك ، ولكن أن يكون جبنك هذا سبيلاً إلى قتل أبيك فهذا ما يشعرك بطاقة هائلة ضد جبنك ، فإذا ما قُتل أباك فأنت لاشك آخذ بثأره على أى نحو من الأنحاء . وحيث لا يمكن بأى حال من الأحوال أن نجزم بأنك قد أصبحت بالضرورة بطلاً وأنتك « تحولت » إلى شجاع ، ولربما تكون مبادلتك للقتل بالقتل فى لحظة كهذه ما هى إلا قلة الجبن ، وتكون شجاعتك أنتل هى شجاعة الجبن - إن صح التعبير .

وعلى ذلك فإن شخصية « سعد » لم تكسب تعاطفنا . فإذا تبينا بعد ذلك أنها - برغم تسطيحها - تنذب بين كثير من المتناقضات . . لعلنا أى سقطة سقطها هذه الشخصية ، بل لأدركنا أى تجميع أصابها . فهى مثلاً ليست شخصية انطوائية حتى تعاطف مع أزمتها حين تحاول الخروج من انطوائيتها التى تفرض عليها الجبن . كما أنها ليست شخصية قيادية مفكرة جويته باللمحة الحرجة بحيث تعاطف معها أو ضدها . ولا أعتقد أن ثمة تعاطفاً يمكن أن ينشأ بين سعد وبين المشاهدين ، سواء مع أو ضد ، فلقد اتضح جبنه من بداية الخط وكان يتضح على كلماته الرنانة المليئة بالشعارات ، وبذلك بدا حاسه الوطنى واستعداداته وتدريباته وما يصحبها من ضجيج وهتاف على التربة ، مجرد شقاوة جبان لا أكثر . وكان المعنى الوحيد ، المحدد والواضح ، والذي يمكن أن نضع عليه أيدينا وسط صخب هذه الشخصية الكثير ، هو : الخوف . لذلك لم يكن غريباً أن تظل هذه الشخصية بلا تطور على الإطلاق - ربما لأنها بلا ملامح إنسانية عامة تحمكها فى إطار ما . الشيء الوحيد الذى نشهد بأنه تطور بالفعل هو الخوف نفسه ، حيث وصل إلى ذروته بوصول الحالة إلى اللحظة الحرجة . وهنا تفاجأ بأن شخصية سعد هذه توقعتنا فى بلبلة جديدة . فبطل كهذا ، بوصول اللحظة الحرجة إليه نراه فى لحظة انبهار لا أعتقد أنها يمكن أن تتقلب على الوجه الآخر هذا الانقلاب الميكانيكى المتقن لتكون فى التردد ذروة الشجاعة . . وتشيعها الزغاريد إلى الميدان . وكم كنا نود لو أعطانا المؤلف سبباً مادياً واحداً يبرر هذا الجبن المتأصل فيه . وكان من الممكن أن نلاحظ شيئاً كهذا من خلال سلوكه وأفعاله ، غير أن البطل الذى أماننا ليس له سلوك ولا أفعال . إنه كلمات صاخبة ، مجرد طنين لمعدن زائف . ويأخذنا لو كانت هذه الشخصية شخصية بمعنى الكلمة وفى هذا الموقف الدرامى الطيب . . إذن كسب المسرح المصرى عموداً هاماً بلا جدال ، ستقوم عليه تراجيديا مصرية فى المستقبل . إن هذا الموقف كان يحتاج إلى شخصية ذات ثقل فكرى

وموضوعي وإنساني « بحيث يكون احتكاكها بالحدث وصراعها مع المتناقضات ومرورها بال لحظة المسرحية . . كاحتكاك الحجر بالحجر يولد شراراً مضيقاً .

* * *

وشخصية « مسعد » هي القوة العاملة في حياة الأسرة . فالحاج نصار سلم له زمام الورشة وأصبح معلماً لا يمد يده في شغل ، وأصبح مسعد يقوم بكل شيء في سبيل أن تحيا الأسرة وأن يتعلم أخوه مسعد في كلية الهندسة . وهو كشخصية تنتمي إلى عائلة الفرافير قبل انتمائها إلى عائلة الحاج نصار ، نراه كمادة أفراد عائلته يعمل في صمت ودون جمجمة ، ويعامل الأمور بسخريه واستهانة ، ويسوق « العبط على الهباله » أحياناً بذكاء جاد . ومع ذلك فهو نقي يتمتع بصفاء إنساني نادر يقبل به على العمل ، ولذلك فهو مرتبط كل الارتباط بالعائلة الكبرى - الوطن - ما يكاد يسمع أن هناك علواً دنست قدمه أرض الوطن حتى يتدفع لينودعها - بقدر ما لديه من إمكانية - ثم يعود إلى البيت مجروحاً والهدوء يتمشى في كيانه كأنه لم يكن منذ لحظة في معمة قتال . ولعل السبب في ذلك أنه ليس واقعاً تحت سيطرة رغبة معينة في ملكية ما . إنه لا يحلم بالامتلاك . إنه يعمل فقط ويتفانى في عمله هكذا بالفرزية ، وكل همه أن يحيا ويحيا من يعيشون حوله فيمتحنونه السعادة والإحساس بالأهمية ، ولذا فإن ارتباطه بالجو العام الخارج عن حدود الجو الخاص أكثر صلداً وإيماناً ونظافة من أخيه مسعد الذي يحلم - ولو على أضعف المستويات - بامتلاك نفسه على الأقل في المستقبل القريب . إن شخصية « مسعد » الضاحكة الساخرة ، المخلصة للعمل والمتفانية فيه ، الضاربة عرض الحائط بكل متاع الدنيا الكاذب ، الطاهرة طهر طفولة النفس الإنسانية المؤمنة إيماناً مطلقاً لا ترقى إليه مناقشة بوحدة الوجدان الوطني في بلده . . هي في الحقيقة تعبير عن روح شخصية ابن البلد الحقيقي الذي يبذل ويضحى ليصنع المستقبل المضيء لبعض أفراد عائلته ، في حين لا يأخذ من مثل هذا النموذج من المثقفين سوى جمجمته وترديده للشعارات والخطب الحماسية الجوفاء . وليس هذا فحسب بل إننا نتفاجأ بمسعد في لحظة تعرت فيها نفسه بعد اكتشافه مقتل أبيه بكشر عن أنيابه وتستيقظ فيه روحه الفردية بأجلى معانيها وأحقر غاياتها ، إذ ينوه لمسعد بأنه - مسعد - لاشك فريح بمقتل أبيه « افرح يا عم بقيت ريس العميلة . . افرح » ، والغريب أن هذا الصدام دار بينها لأن « مسعد » بفطرته السليمة تصدى له حيناً هم بالخروج للملاقة العدو ، تصدى له وهو مشفق عليه من جمجمته ومن جبنه ، فهو يدرك تماماً أن أخاه مسعداً لن « يفعل » شيئاً بالرة

سوى أنه قد يسوقه جيبه هذا إلى حفه ، فتكون الحسارة فادحة ومزدوجة ، ومادام خروجه في تلك اللحظة لن يؤق بكسب جماعي أو حتى فردى ، إذن فليق في الدار يصد عنها هجمات العدو بالاشتراك معه ، وربما يمر الخال بسلام فلا ترزأ العائلة في قهدين خطيرين . لم يكن تصدى مسعد لأخيه يمثل تصدى الحاج نصار له ، قمة فرق كبير بين العلاقة التي بين الحاج نصار وابنه مسعد وبينها في ارتباط مسعد بأخيه . إن الحاج « نصار » كان يمنع ابنه من الخروج بإحساس الحرق المكافح « الشقيان » الذي يتفرض مذعوراً ليحمي ثروته قبل أن تنبثر في الأرض وتلدوسها الأقدام ، فمسد هذا كما قلنا هو « مشروع » حياة قادمة حافلة بالراحة والاسترخاء والزهو بنجاح المشروع ، صرف الحاج عليا كل مدخراته ومكاسبه ، مثله مثل ساقى الماء للأرض يشغل ذهنه « الحصاد » . أما مسعد فإنه يمنع بإحساس إنساني محض ، إحساس هو نوع من الدفاع كالدلى جرح من أجله خارج الدار . صحيح إن مسعداً أهانه ونخدش كرامته . ولكن مها يكن من أمر فإن مسعداً هذا ليس إلا كلمة من دم مسعد وعرقه ، وعليه ألا يتركها تسيل هيام بما لا يعود بالمخير . إن علاقة مسعد بأخيه مسعد علاقة إنسانية بحتة لا يشوبها ظل من رعة فردية أو رغبة في امتلاك مادي .

ولنعد الآن إلى ما قلنا من أن التزعة الفردية التي نضج بها موقف مسعد من أخيه مسعد ، لم تقابل بغير الإشفاق المزوج بالتأمي من جانب مسعد . فهو لم يكن يتصور أن أخاه مسعداً يمكن أن يصدمه هذه الصلصة . ومع ذلك لا يتوانى عن محاولته منعه من إلقاء نفسه في الخطر بحرق وجهاله . وحين تصطلم التزعة الفردية البحتة في أعناق مسعد ، بالتزعة الجماعية المحضنة في أعناق مسعد ، يتضح لنا على الفور مدى للأساة التي وصلت إليها العلاقات الإنسانية في عائلة الحاج نصار . ويتضح لنا كذلك مدى ارتباط كل من الشخصيتين بالعائلة الكبرى . فمسعد لم يجب أباه فقط بل « أنا أبويا مات النহারدة قصاد عيني ميت مرة - الناس ييموت لما أب واحد وأنا مات لى النহারدة ميت أب . . كلهم . . كلهم ماتوا قدام عيني . . كلهم اللبس ده . . والرش الأمر ده والدم الأحمر ده . . وأنا مات لى النহারدة ميت أب » . أما مسعد فهو ليس مرتبطاً بهذا الارتباط الجماعي ، إنما للسائلة في نظره : « أنا مات لى النহারدة أب واحد . . إنما قد كل الأبهات . . دابويا أنا - لاحظوا الآتية هنا - ده . . دابويا عندى الدنيا كلها . . أوعى تجيب سيرته على طرف لسانك » ، وهذا طبعاً استمرار للجحشة وليس فيه من الصديق ذرة واحدة . إنما الصديق الحقيقي هو صديق مسعد في الارتباط بأبيه ، إذ هو يرى أباه من

خلال الجماعة ويرى الجماعة من خلال أبيه ، و عاصر ارتباط كل منها بالآخر وعاشه معايشة دقيقة ، ولذا فني تقديره أو إن شئنا قلنا فلسفته أن هذه هي العلاقة الحقيقية التي تربط الإنسان حتى بأبيه ، ومنها ينبع الارتباط الوثيق وينشأ الحب ، وإلا فـ : « أنت كنت تعرفه من عين عشان تحبه . حيا الله كنت بتيجي كل أبجازه زى الضيف وتمشى . . أنا عشت معاه وعاشرته . . أنا شفته لما كان يشغل بمنطلون مقطوع . . وشفته لما لبس الحرير وقعدنى على المكتب . . شفته وهو بيتخاف ، وهو بيتوضا وهو بيكذب ويزود عيني عينك فى الأسعار . . عشت معاه وباما ضربنى وقبعت فيه وجرى ورايا وحلفنى بالمعدة ، ودأكله خلاى أحبه أكثر . . على الإطلاق حبيته أكثر . . مش لأنه ولى ولا صاحب كرامات ولا حاج ، لأنه أبويا اللى شفته وشفته ضعيف وشفته مزنوق وشفته جبار . . اسكت ماتخلنيس أتكلم . . دا مش وقت الكلام . . اسكت » . بهذا المنطق البسيط الواضح ، الذكى ، يوضح مدى الهوة التى تفصل بين سعد وبين أبيه ، وكأننا به يود - لولا ذكائه القطرى - لو يعطى فى صراحة تامة أن نعمة علاقة إنسانية صادقة مائة فى المائة لم تكن قائمة بين سعد وبين أبيه . والحقى أننا لو تمعنا فى منطق مسعد هذا لتبين لنا صدقه فى حادثة الباب مثلا . غير أننا نحس أن تفاصيل هذا الموقف الأخير تدعم ذلك المنطق وتؤكد ، وتدل على انهيار الكيان النفسى لشخصية مسعد وكيف أنها تحطت من كل العلاقات العاطفية والإنسانية . هاهو ذا يبين أخاه مسعد فينه مسعد : « عيب ياسعد أنا بعد أخوك الكبير » فرد مسعد بمنتهى الوقاحة والصراحة : « انخرس بلا أخويا بلا عى . . أنا بعد أبويا ماليش لا أخ ولا أم ولا خال . . أنا لى أعداء وس » ، ولكن مسعد يفحمه بالحقيقة التى لا تقبل الجدل : « اللى ما يعرفش قيمة أخوه . . ما يعرفش قيمة أبوه » . والحقى أن هذه الـ « قيمة » لم يكن سعد يدركها حتى الإدراك . إنما يدركها مسعد وحده ، وبالعاطفة وحدها يقبل أن يحصل من نفسه فرغورا ومن أخيه سيلا . وأخوه « سعد » يتبر سيلا عليه لأنه - مسعد - يعرف قيمة أبيه وبالتالي فهو يعرف قيمة أخيه . . وهى القيمة العاطفية الخالصة .

في هذه القيمة العاطفية يعيش مسعد حياته صابراً دون أن يتألم أو يتنمر ، تماماً كما يعيش أفراد أسرته - أسرة الفراير - حياتهم يعملون فقط بل يتحولون إلى طاقة عمل وإنتاج جبارة ، والحن هو أن يظلوا أحياء فقط . وأسرة الفراير التى تعرفنا عليها فى أدب يوسف إدريس عموماً تتميز ببلها الحقى الغامض إلى الثورة وإن كانت تحق هذا الليل أو قل إنها تغلفه فى ثرى

« حوادث » و « فصولات » ، ونكت محشوة بالسخرية من كل شيء يتحكم في حياتهم ويسيرها . وتميز كذلك - إلى جانب مرحها ونخه روحها غير العادية - بعدم التخاذل أو الاسترخاء ، وبالانطلاق إلى العمل ومواصلته برغم عجز العمل في كثير من الأحيان عن سد حاجاتهم ، وكأنهم بذلك يسخرون من حظهم الأخير ومن قدرهم ويخرجون له ألسنتهم . على أن الحياة كثيراً ما كانت تضييق عليهم الحقائق بكثيرة مطالبا التي يستحيل دونها التنفيذ . فيزفرون هذا الضيق « في الليل » - ضمن قصص أرخص ليالو - في شكل سامر يديرونه ويقومون فيه بمسرحة وفلسفة ومسخرة حياتهم بكل صراحة ووقاحة وانطلاق . وقد صعد إلى مسرح الكلام أبلغ من فيهم وأقدرهم لساناً وموهبة وذكاء في تناول حياتهم ومشاكلها ، وفي تناولهم هم كذلك بالسليخ ، ولكن هذه الشخصية مثلاً هي شخصية « عوف » الذي يملأ القعدة ضحكاً ومرحاً ومرارة ، ولكن بنصف قلب ، أما النصف الآخر فقد كان مشغولاً في ثمن كيلة الذرة التي تطالبه بها زوجته .

وإذا كانت القروية موزعة بين أغلب أبطال يوسف إدريس ولكن بنسب متفاوتة وختلفة في جوهرها ، فإن « مفهومها » مع ذلك لم يكن قد تكون بعد في ذهن المؤلف . أما وقد تكون وأصبح ذا فلسفة واتجاه وتكونت له « نظرية » ، فإن المؤلف تبعاً لذلك يتخذ منه نقطة انطلاق جديدة إلى افتتاح أرض فنية خصبة يمكنه عن طريقها اكتشاف ، « ملايح شخصية المسرح المصري الأصيل » . وبالفعل يضع المؤلف يده على « الشخصية » المصرية الصميمة : شخصية القرفور ، روح الشعب وضميره وعقله المتوهج ولسانه الحاد كسوط العذاب الأليم الذي لف ظهره وطوقه وقيدته وشمله على مر السنين الحوالى .

ويظهر هذه الشخصية تبدأ ثورة القرافير . ونجى ثورتها هذه المرة شاملة كاملة مدمرة لكل الحرفات التي تحكم وجدانهم ، وهي ليست ثورة دامية ضد أحد ما أو قوة معينة ، ولكنها ببساطة ضد كل الأسياد وكل القوانين التي جعلت الواحد منهم قرفوراً ومن الآخرين أسياداً . كما أنها ليست ثورة من أجل قضية الملكية الفردية أو من أجل مكسب مادي على أى صورة من الصور ولكنها ببساطة أيضاً من أجل « امتلاك » أنفسهم - فالقرفور الذى ينوب عنهم الآن قرفور مثقف وغير عادى وذو قدرة خارقة وذكاء نادر ، إنه علاق يقف على أكتاف التاريخ ، تاريخهم الخافل بالأسرار والمخازى والألغام والعبودية ، كما أنه شرب عرق ودموع

أشقاؤه وأجداده . وبهذه القدرة المرقلية يقف أمام عنصر السيادة يتحداه أن يقبته بسيادة السادة ورفرة الفرافير .

والثورة ليست ثورة مدججة بالأسلحة النووية والميدروجنية ويتزعمها زعيم . كما أنها قد لا تكون ثورة مادية يقوم بها أشخاص معينون أو يقف خلفها رجال من أى نوع . الحق أنها ثورة فكر فرغوى محض توهج في ليل يوم طاش فيه الصواب من فرط سخونة الجو . . نفس ثورة الفرافير القديمة عبأة في زى (تنكيت وتريقة) وسلخ ظهور وسخرية مريرة ، غير أنها في هذه المرة واعية بكل شئ مقدرة لكل الأمور قادرة على الإحكام والقة من نفسها ، أوتيت من قوة الحق والمنطق طاقة جبارة تجعلها تقفز في الهواء متمردة متحديـة كأنها تريد أن (تبطل) عيون الكون ، وتشقلبه ببلوانية عجيبة كأنها تخرج له لسانها في ذات الوقت . مع أن الواقع لا يعلو أن يكون سامرا كالذى كان منصوباً في القرية « في الليل » حول عوف . والحكاية أن في طبعنا ميلاً طبيعياً إلى التمسرح ، بمعنى حب التجمع وشد أنفاس الحكايات والموضوعات والقضايا ، وتطاح الآراء حول شئ ما . . مشاركة وفرجة في آن واحد معاً . وهى حالة تذكرك بفكرة الأتمة في المسرح الإغريق ، فلكنائى بالشخص في قعدة ما في مكان ما لدينا ، يدخل في مسوح شخصية أخرى غير شخصيته الحقيقية هى شخصية « المؤدى » لشئ ما يعمل في داخله وأغلب اليقين أنه يعمل كذلك في داخل الموجودين ، والذي يحس أن هناك من « يتفرجون » عليه بانتباه وتركيز إذ بما لاشك فيه أن أغلبهم سيكونونه بعد لحظة . . ثم عودة نفس الشخص إلى وضعه كمتفرج . . ثم إنه كمتفرج لا يعتبر متفرجاً عادياً ولكنه متفرج إيجائى ، بمعنى أنه يتلخل في سير ما يحدث ويعطى فيه رأياً ، بل بتعبير أدق هو جزء لا يتجزأ من هذه الحلقة ، متفرجاً ومشاركاً . . تلك هى حالة « التمسرح » التى تصيب الواحد منا في مثل هذه اللحظات . وهى فكرة تنتمى إلينا بالفعل ، كما أنها نابعة من ريفنا الأصيل الخصب . وربما كان معنى « التجمع » في ريفنا ذا بعد ورنين ، وغيره في المدينة . فإذا كانت تجمعات المدينة نادرة بندرة العلاقات الطيبة ، فهى من ثم متفسخة ، بين الإنسان وأخيه حواجز صماء حتى في لحظات التجمع على مختلف صورها ، فإنها في القرية متكررة بحكم قوة العلاقات فيها وبالتالي فهى متكثلة ، والفرد الواحد يحس لأول وهلة بما يعمل في كيان الآخرين فإ بالك بهم في لحظات تجمعهم ، ولاشك أنك تراهم في « تمسرح » تمتع لأن الواحد منهم في هذه اللحظة صادق مع نفسه ومع الآخرين ، وتلمح بياض أعمقه حتى وهو

يروى نكتة موجهة بمعنى ما من الماعى إلى أحد الجالسين ، ثم وهو يتقصص شخصياتها ويتقلد إليك إحساسهم قلاماً صادقاً يجعل للوجوديين ينجفون ضاحكين ، خاصة إذا ما اتكأ على نبرة خاصة توحى بفضة معينة ، ولاسيما حيناً يكون ذاك الراوى قد ابتدع من ذهنه شخصية تقوم عليها النكتة وحملها هو ملامح شخصية الشخص الموجود بينهم والذي يهاجمها بها .

ولعل المؤلف كان يدرك هذا الفرق بين القرية والمدينة ، نراه يتوجه إلى الموجودين بالشكر والتحية ، ثم يلاحظ عليهم تباعدهم ، وكيف أن كثف الواحد منهم في كثف الثاني ويرغم ذلك بينهما ألف كيلو . . ثم يناشدهم أن يتقاربوا وأن يتعارفوا . فهم إذا تقاربوا تعارفوا وانضمت أفاعيقهم بعضهم لبعض ، وإذا تنضحت الأعناق يزول الخوف وتنكسر الجذور ويلتئم عقد الدائرة وتذب الحياة بحماس وصلوق وصفاء في حلقة هذا السامر للمتصب الليلة . ومثلما تجرأ الشيخ على فرفور قرية « منية النصر » في قصة « طبلية من السماء » ووقف وسط الجرن يهدد السماء بالكفر ما لم تهبط له الآن من عندها مائدة حافظة بأطياب الطعام ، وكان تهليده بالكفر في حد ذاته منتهى الإيمان بعدالة السماء . كذلك وقف فرفور وسط السامر ، لا يجد خالفه بالكفر ، وإنما ليتسلح منه ويحاول أن يكون نبي نفسه ، وليعيد النظر في كل القوانين التي تجمله « ملكاً » لغيره من الأسباد . على أن السامر الذي نصب في قرية « منية النصر » يختلف تمام الاختلاف عنه في مسرحيته هذه التي نحن بصدددها . سامر « منية النصر » كان يجنحى اللغة التي يمكن أن تحمل بالبلدة من جراء كفر الشيخ على ، ولذلك نرى للوجوديين من أهل البلدة يحلون له « قضيته » ، وهي لم تكن تتعدى بطنه - إذا وجد الرغيف والمزاج انتفت ثورته ، حتى إنه بعد ذلك يستغل خوف البلد من اللعنة لصالح بطنه . أما سامر الليلة في مسرحيته فهو لا يجنحى ثمة لعنة ولا أى شيء من هذا القبيل ، بل إنه يتفاعل ويصبح جزءاً لا يتجزأ من السامر ومن القضية ، لأن السامر هو القضية ، والقضية هي هذا السامر للمقام فلولاها ما أقيم ولولا أنه أقيم ما نوقشت .

ونقول « نوقشت » لأنه ليس هناك أحداث ولا أفعال ، إنما هناك حوار حركى كلامى يقبل المسألة على كل وجوها المختلفة بحثاً عن حل لهذه المضلة الأزلية . فالمشكلة كما تعرضها لنا المسرحية أن يظل الفرفور فرفوراً والسيد سيداً ، ومعنى هذا أن يظل الفرفور طول عمره ملكاً للآخرين . لذلك فإن عملية البحث عن حل التي يضطرب بها هذا السامر إنما هي في حقيقة أمرها - على نحو من الأنحاء - أية محاولة لاسترداد النفس ، محاولة لتسوية وتعديل القوانين

بحيث ألا أكون ملكاً لك وألا تكون ملكاً لى : فأننا إنسان مثلك بالضبط ولا فرق بينى وبينك على الإطلاق . . فا الحكمة فى أن تكون أنت سيداً - أى مالِكاً لكل شيء بما فى ذلك مجهودى أنا ومستقبل وحريقى ، أو أن تكون فرفوراً - أى مملوكاً لى بمجهودك ومستقبلك وحررتك ١٩ .

والواقع أن هذا السؤال ليس أهم سؤال ولا أول وآخر سؤال فى هذه القضية . إنما هو واحد من جملة الأسئلة المحمومة التى يبعثها فرفور مطالباً لها بأجوبة شافية فلعلة خلال بحثه عن أجوبة لأسئلته هذه يعثر على حل . والحل كما هو واضح ، أن يوجد على ظهر الأرض نظام ما لا يجعل فرفوراً ولا يملك سيداً ، بل يجعل كلّا منا سيد نفسه - أى مالك نفسه المتصرف فيها . . والإنسان منا إذ يمتلك نفسه . . يمتلك حريته .

وتضامل القوة المبتازيقية التى فرضت هذا النظام الجائر التى وضعت كل القوانين ضد فرفور . . تضامل أمام قوة البحث عن الحقيقة المطلقة بل تخفى تماماً . لم يعد هناك مؤلف ، يلوح بين الحين والحين ليكتم أنفاس فرفور ويميت الأسئلة فى نفسه . وحيتل يصيح الإنسان فى مواجهة أخيه الإنسان ويصبح الاثنان كلاماً فى مواجهة المشكلة وعليها أن يتصرفا فيها . ومن هنا تبدأ المرحلة من جديد بهدف الوصول إلى حل متعادل بين الاثنين . وخلال هذه الرحلة الشاقة المضنية تتكشف كل الألغاز غير الإنسانية التى خلقها الاستثمار وفرضها الإقطاع وتثبت بها الأسبىد لكى تبقى سيادتهم . ولكن الفرفور يكون قد وصل إلى حالة رفض لأى متعلق لا يضح فى اعتباره أن الفرفور إنسان كالسيد سواء بسواء . وعلى هذا يتمرد على أى نظام يلغى حريته وسيادته لنفسه . ويتمرد فرفور تتوقف الحياة فهو أحد قوتين متعادلتين فى الكفاءة ، قوة العمل التى يمثلها ، وقوة الإدارة التى يمثلها السيد ، ولا قيمة لإحدى القوتين بدون الأخرى . وقد يحمى السيد كبرياءه فيتمرد هو الآخر إذ يتمرد الفرفور . . وهنا تتوقف الحياة تماماً .

٨

ولكن الحياة لا يمكن أن تتوقف ومن ثم لابد من العثور على حل . وباسم الأطفال الصغار تتدخل أسرة كل من السيد والفرفور لاستئناف العمل من جديد . ولعل نوع العمل الذى يقومون به - والذى هو من ابتداء السيد - مهنة دفن الموتى من البشر ، يومئذ إلى أن يبدأ السيادة دائماً هو امتصاص الدماء . ودفن البشر معناه قتلهم فى سبيل مصلحة شخصية . والسيد أنجب أولاداً كثيرين اشتغلوا كلهم بدفن البشر فجعلوا من وراء ذلك ثروة طائلة .

وهؤلاء الأبناء يهدمون من الإسكندر وتحمس حتى نابليون وموسوليني وهتلر - أى أن السيد هو الأصل أو الجذر لكل قواد الحرب الذى يهيئون على البلاد الآمنة ليسفكوا دماءها ويمتصوا خيراتها . ولما يبدأ الفرغور والسيد العمل من جديد يكون دستورهما التصالح الطبقي وسيادة كل منها لنفسه . على أنه بينما يعمل فرغور بإخلاص وجد في حفر القبور ، نرى السيد لا يعمل بنفس خالصة بل يعمل على مضايقة فرغور . ويرغم ذلك يستمر فرغور في العمل إلى أن يميتها ميت يطلب قبراً له ويطلب كذلك أحدهما فقط ليتفاهم معه في البيع والشراء . ولكنها يتقدمان إليه معاً بهدف التفاهم . فتكون النتيجة أن يثبت لها لليت فشل هذا النظام الذى تنقصه السلطة . ويبدأ أن في اقتراحات جديدة ولكنها يفشلان في الوصول إلى حل يضمن للإنسان حريته - أى ملكيته لنفسه .

• • •

وقد تطور مسرح يوسف إدريس فيها بعد إلى ما يشبه الصراع بين فكرتين متناقضتين هما فكرة سلب الملكية ، وفكرة استرداد هذه الملكية . ولعلها فكرتان مترابطتان متداخلتان . . فسلب الملكية يعتبر من أحد وجوه استرداداً للملكية ، وكذلك استرداد الملكية يُعتبر سلباً للملكية على الوجه الآخر . وفكرة الملكية عند يوسف إدريس ترتبط بهذا التدفق الحيوى المهنون الذى تضطرم به الحياة في عصرنا . ومانسميه الآن بالتقدم إن هو إلا اندحار للرابطة الإنسانية بين البشر ، خراب للمضائر والذم ، ذبول للوجدانات ، هجر للأرواح عن مهودها ويوتها . ذلك أنه ليس تقدماً حقيقياً صادقاً ولكنه بريق زائف خادع للبصر ، ليس في خدمة الإنسان بل ضد إنسانيته في حقيقة الأمر . فلقد رسم الإنسان العصرى صورة للجنة على الأرض فيها مالد وطاب من ثلاجات ووتاجازات و . . . إلخ هذه المنجزات الحضارية . . ثم تركه يتطاحن ويتصارع بوحشية عظيمة في سبيل تحقيقها ومن أجل الاستمتاع بها والباراة على أشدها بين البشر ، والاحترام كل الاحترام لمن « يملك » ، ومن يملك يعيش حياته طولا وعرضاً . وكل الناس تهوى أن تعيش حياتها كذلك طولا وعرضاً ، لكن يتحقق لهم ذلك لا بد أن يملكوا ، ولا بد أن تكون ملكياتهم قيماً مادية على أى وجه من الوجوه . وفي هذه الحالة سرياً ماتتحول القيم المعنوية إلى قيم مادية ، وحتى إذا بقيت ثمة قيم معنوية فإنما لكي تستغل استغلالاً مادياً صرفاً - السيادة للمادة . . وللملكية .

ويصبح قانون الروح تبعاً لذلك قانوناً بالياً لا يضمن ولا يفي من جوع ، ولا يسد فم أطفال

صغار ولاني بجاجتهم ، ولا يمعلى -كواحد يعيش في إطار مادي يمت - أمشي مرفوع الرأس
ممتلى البطن مستريح البال مسدداً كل مطالبي ومطالب أولادى كما أنه لا ينتقلني إذا وقعت في
ضائقة ، ولا يجمعيني إذا قصرت في واجب ، ولا يرفع من سعري في سوق الحياة اليومية وفي
زحمة الشارع الممتلى بالآلاف أمثال من الذين تقدر قيمتهم وأسعارهم بقدر ما في جيوبهم من
أموال . ليس هذا فحسب بل إن قانون الروح هذا يظل باقياً لا للاستفادة منه روحياً بل
للارتكاز أو الاتكاء عليه وقت الضرورة . . وهو دائماً ما يكون احتماً فيه أو تلرع به للدود
عن مصلحة ما هي بالضرورة القصوى مادية . والناس كالتل ، تعمل ليل نهار ويلا هوادة أو
مبالاة وفي ذاتية مفرطة كما تجمع القوت لللد فحسب بل لعمر طويل بعد موتها يعيشه الأبناء
وأبناء الأبناء . أناثية عضه في جمع الملكية يحتاج الناس وتلهب ظهورهم وتعميم عن كل
ما هو إنساني . . وكأنها القيامة قامت فألت الأب عن بنيه وأمه وذويه . وفي قصة « فوق
حدود العقل » يعطينا المؤلف ثلاثة أشقاء يتنازعون ميراثاً قدره تسعة قراريط . في سبيلها يسوق
الأخ الأكبر أخاه الأصغر إلى مستشفى الجنون بتهمة الجنون ليستولى على نصيبه . وكاد ينجح في
لعبته فعلاً لولا أن الأخ الثاني يتدخل وتوضح الحقيقة من خلال صراخهم . ولكنهم عندما
يدركون في النهاية أن شقيقهم الأكبر سيضار ضرراً بالغاً سرعان ما ينسحبون وينسون أمر الملكية
مضحكين بالميراث . . وتنتصر الأخوة على الترة الفردية وعلى نزعة الملكية .

ولكن يبدو أن هذه النهاية لم تتواءم مع وجهة نظر المؤلف ويبدو كذلك أنه وجدها نهاية
غير مقنعة وغير متمتطة مع نزعة الملكية الفردية التي بلغت هذا الأوج . فتراه يعيد النظر فيها ،
فإذ بها تتممخض عن مهزلة أرضية ، وفي هذه المسرحية ينشب الصراع حول الملكية الفردية .
وخلال ذلك تتعاقب أوجه مختلفة لحقيقة واحدة وهي « نونو » التي ظهرت في عدة أشكال ،
والتي ترتبط بكل من الأخوة الثلاثة وتجمع بينهم أيضاً وتكون هذه البؤرة الوحيدة - أهم -
التي تشع منها حقيقة الأخوة الثلاثة ، ثم هي في نهاية الأمر حقيقة الدكتور نفسه التي نجح في
صورة زوجته حنيفة . إنها حقيقة واحدة ولكنها مختلفة الأوجه باختلاف ما يضره كل من
هؤلاء . هي صورة « بلابرواز » تظهر لهم جميعاً وعلى حدة أحياناً فيحيطها كل منهم بالبواز
الذي بين جنبيه . ولعل ذلك البواز هو الشخص نفسه بكل ما يغنيه وما يعلنه . فشخصية
« نونو » إذن بظهورها واختفائها إنما تظهر أمامنا من جديد لتعبر - بين صورة وأخرى - عن
حقيقة هذا أو ذاك بحسب ما يغنيه حقيقته وإن كانت هي في كل الأحوال . . « نونو » . الأمر

الذى عقد الموقف ويات من الصعب معه التيقن من : أين « نونو » الحقيقية من كل هذه الصور المختلفة . . إن « نونو » الحقيقية لو ظهرت لاتفصح الموقف تماماً .

وهم جميعاً - بما فيهم التورجى صفر - يندمجون في عملية بحث مجموعة عن « نونو » الحقيقية . ولربما كانت هي أمامهم وهم لا يرونها ، أو قل إنهم رأوها بالفعل . . فلهم لا يرونها الآن ؟ ! الحق أنها لا يمكن أن تظهر لأنهم يطلبونها ، فهي لا توجد بالاستدعاء ولا بالبحث العصبى المهدوم ولكنها نجىء حيناً تريد هي فقط أن تظهر ، فن طبعها أن تظهر فجأة وفي لحظة ما لعلها اللحظة التى تتزاح عنها الستار داخل هذه الشخصية أو تلك من هؤلاء الذين يضمنون أليديهم على جسم المهزلة الأرضية ولا يعرفون ماهى بالضبط حقيقة هذه المهزلة . وهي حيناً تظهر سرعان ماتخفى ، ربما لأن الشخص للتلبس إياها تحركه الرغبة الدفينة في إخفائها أو لعلها تخفى رغماً عنه . . وقد يتكبرون لها في بعض الأحيان . ولكن الدكتور حكيم الذى كان منذ لحظات مطلوباً منه تقرير ما إذا كان محمد الثالث مجنوناً حقيقة فيؤشر بترجيله إلى المستشفى أو أنه لا يزال عاقلًا فيقيه في دنا العقلاء . نرى موقفه الآن وقد تحول إلى العكس تماماً . فها هو الآن لا يدري ما إذا كان هو نفسه مجنون أم لا يزال يتسنى إلى دنا العقلاء ! بل إن إيمانه بالعقل يتزعزع في هذه اللحظة . فقبل هذه اللحظة أو بمعنى أدق قبل هذا الموقف كان الدليل الوحيد على تعقله هو ما يوجد في الدنيا المحيطة به من عقلاء ، إذ لولا وجودهم لما حكم بوجود عقل لديه لأنه - كالآخرين - يرى عقله من خلال هؤلاء وأولئك العقلاء أو بالقياض إلى عقولهم . والآن تبدو عقولهم في نفسه محل شك كبير . أى أن عقله - بالضرورة - هو الآخر بدا لنفسه محل شك كبير . وهنا تتحول القضية من قضية جماعية هدفها البحث الموضوعية خلف هذه المهزلة ، إلى قضية شخصية بحثة من جانب الدكتور حكيم هدفها البحث عن دليل يؤكد له وجود عقله . ولما كان الدكتور حكيم قد أصبح طرفاً إيجابياً في هذه المهزلة باعتباره مرجعها النفسى ومحلها والمحقق فيها في نفس الوقت ، لذا فإن قضيتة الشخصية هذه برغم التصاقها الشديد به تظل مرتبطة بقضية الجماعة ، لأنها نابعة منها ، وتعتبر حيثية لها أهميتها من مجموع الحياتيات التى بناء عليها سيصدر الحكم في هذه القضية ، هذه المهزلة . ويشمل هذا الدليل في العشر على « نونو » الذى هو في نفس الوقت نفس الدليل الغامض المتوارى عن هؤلاء ، والذى يبحثون عنه ، وإن كانت تفاصيل بحثهم تشير إلى وجهات أخرى إلا أنها وجهات تخفى بين طياتها ذلك الدليل .

على أن الحكم في قضيته المهزلة الأرضية لم يصدر وإنما أسدلت ستار المسرحية والمحكمة عاجزة كل العجز عن تحديد المتهم الأصيل لتدينه أو ليثبت براءته على الأقل . وذلك على الرغم من أن « نونو » قد ظهرت في النهاية وكشفت لهم عن نفسها - أزاحت الستار عن نفسها داخل نفوسهم والحق أن الجميع متهمون في إيجاد هذه المهزلة الأرضية ، ولكن أحداً منهم لا يريد الاعتراف ، لا يهتم بل إنه متهم أصلاً ، الكل راح يلقي اللوم والمسئولية على نظام الكون نفسه وستة الحياة ذاتها .

وشخصية « نونو » على اختلاف صورها التي ظهرت فيها ، تقدم لنا الحقيقة فعلاً . فهي كما قدمنا ، قدمت هي نفسها : « صورة حاجات كثيرة سهلة قوى تلقاها وتلمسها . صورة معاني عايشين طول عمرهم تتكلموا عنها كأنها موجودة ، زى العدالة كأنها ممكنة ، زى العادة كأنها حقيقة ، زى الحق كأنه باين . صورة بكرة اللي بتستوه كأنه تمام غير النهاردة بيعجى بكرة زى النهاردة تقولوا بكرة . صورة أحلام كثيرة بتخلوها واقع ويتبنوا عليه الحياة مع أنه مش موجود ولاحق في الأحلام . صورة الأم أم والحبيبة حبيبة موش مريضة بالحلب . والإخلاص حقيق إخلاص . صورة ابتسامة مية المية طالعة من قلب كله بيتسم . صورة الصدق نرد ييه حتى على الكلدابين . صورة انتصار خير على شر . عمر حد شاف بعينه خير حقيق يتصر على شر . صورة أمل كل الأدلة ضده وكل اللي حوالينا بيغيه وشيء غامض زى شيء ما هوش أبداً ضمان ما تعرفش إمتى يبحضر وإمتى ييغيب ، مالمكش أى سيطرة عليه ، هو الوحيد اللي بيأكد ويقول : أيوه الأمل موجود . صورة فيها كل اللي موش موجود في حياتكم . إنما علشان تعيشوا لازم يكون موجود . عرفت بأه أنا مين ؟ » . إنها لاشك تلخيص وافى لجوهر الصراع داخل كل إنسان . إنها في قضية المهزلة الأرضية تعتبر عريضة الدعوى وقرار الاتهام ومذكرة الدفاع في آن واحد . غير أن دفاعها نوع غريب من الدفاعات « فهو دفاع مدموغ بالتهمة ، وعذر يطوى في جوارحه اللذب .

والسألة أن المهزلة قائمة على قدم وساق حول من « يملك » ومن « لا يملك » ومن يريد أن « يملك » ، والجميع تجمعهم حقيقة واحدة هي الجنون ، بالحياة أو من الحياة . فهذا محمد الأول يصططب الأصغر محمد الثالث إلى مكتب الصحة ليعمل على إدخاله مستشفى المجاذيب كيا يستولى على نصيبه في الميراث والميراث وإن كان في حد ذاته عشرة أفدنة إلا أنه صورة مصغرة للثروة التي خلفها لهم أبوه محمد الطيب محمد قارون . والحق أن أباهم لم

يخلف لهم ميراثاً ينتفعون به وإنما خلف لهم لعنة كبرى هي لعنة « قارون » جدهم الذى كان مفرماً يجمع المال لا من أجل هدف حياتي وإنما من أجل المال فقط . . بدافع من الرغبة فى الاستحواذ والتملك والمتعة بنمو ما يملك ليس أكثر. هذا هو الميراث الحقيقى الذى أورثه قارون لأبنائه ، إذ ما يكاد يرحل عن الدنيا حتى يبدأ بينهم خلاف مسلح بأعنى الأسلحة الوحشية . فكل يريد أن « يستحوذ » على نصيبه من التركة ونصيب إخوته إن أمكن - فهم وروثا مع الثروة لعنتها : الرغبة الشديدة فى الاستحواذ . وهذه الرغبة هي عك الصراع بينهم وهي التى فسختهم وقضت على البقية الباقية من إنسانيتهم . وهم بدورهم أورثوها أبناءهم وبات لها فى نفوسهم ما يبررها . ومحمد الأول يعترف بهذا قائلاً إنه فعلاً لجأ إلى أحط الأساليب وأخص الوسائل لكى يتترع من أخيه أرضه ، وأنه كان على استعداد لأن يعمل مالا يعمل فى سبيل أن تتول هذه الأرض إليه ، لا عن هواية فى جمع الأموال أو حُب فى امتلاك الثروة وإنما ضمانة لمستقبل أولاده فى هذا المجتمع المكتظ للتلاطم ، وحماية لهم من الغول المتشدد فى عرض المدينة والمدهو بالشارع يهدد كل من ليس عنده زاد ، بالتشرد ، ثم يبرر محمد الأول فعلته هذه بأنه كان حتماً أن يسرق وأن ينصب ، وأنه مادام الأمر هكذا فليسرق من إخوته أو ينصب عليهم بدلا من أن يستدير على الآخرين . وهو يفعل هذا برغم يقينه بأنه بهذا الأسلوب يطيح بمستقبل أولاده من حيث يريد أن يؤمنه ، وأنه بذلك يكرر المأساة برغم حبه الشديد لأخواته ، وأنه إن كان يفعل ذلك مضطراً فإن عذره أنه الآن جزء من المأساة التى صنعها أبوه الطيب من قبل ، حينما ضيع مستقبلهم من حيث أراد تأمينه ، فإذا كان أبوه الطيب هو الذى يقف الآن وراء هذه النتيجة المؤسفة التى شكلت موقفهم الحالى بأن أوصلتهم إلى ذروة وحشية لا أمان معها ولا مستقبل ولا أخوة ولا إنسانية بالرة ، فإن محمداً الأول بدوره لا يتورع الآن عن بدس المأساة فى حياة أولاده لتفرغ من مستقبلهم خلافاً دامية . هو متأكد من هذا تماماً ولكن غول الشارع الذى يأكل الشرف والكرامة والأعراض والأرواح والذى قانونه قوة الذراع الحامل مكينا وقوة الوحوش تستتر فى زى البشر ، كيف يبق أولاده شر هذا الغول ؟ . الحل الوحيد فى نظره أن يتحول هو نفسه إلى غول أقوى منه ، فهذا المنطق يحيا البشر من أجل الصغار ، أى صغار ، وهو باستناده إلى هذا المنطق إنما يستجيب لطبيعة الآدمى الذى فيه . . وعلى ذلك فليحاكمه المحاكمون وليعاقبه المعاقبون حتى يسكت الألم الذى يطبق على صدره وينقش . ومنطق محمد الأول هذا يلغى معنى الأبوة الحقيقى ويقول من علاقة حب وحنان إلى علاقة

مالك بملكته . ويفسر له أبوه الطيب هذه النظرية ومدى خطورتها شارحاً له وللمحكمة كيف أنه أدرك الآن فقط أنه بسياسة الاستحواذ والامتلاك هذه لم يعامل أبنائه كأبناء وإنما كملكية خاصة ينشئ عليها من التبديد وعمهيا بأسوار وأسلاك شائكة . ومع ذلك لم يقتنع محمد الأول لأنه أصلاً ليس لديه الاستعداد للاقتناع ، ولا يستطيع أى منطق آخر في الوجود إقناعه بعكس ما يؤمن به . وهذه الرغبة في الحصول على سلطة ما عن سلطة المال ، تقابلها رغبة مماثلة عند محمد الثاني ، وهي الرغبة في الإبقاء على سلطته كرجل بوليس . ولهذا فإن منطقهُ أن نحارب البشر ما أمكن ، وأن نقف ضد أى مخلوق يطعم في الاستحواذ على ما لاحق له فيه ، فلنأخذ كل إنسان ما يستحقه ، ولكن على ألا يكون ذلك على حساب وضع الآخرين ، أو بمعنى أدق لا ينبغي للإنسان مهاكناً أن يبنى سعادته وسعادة أولاده على أشلاء الآخرين . على أن من رأى محمد الثالث أننا يجب أن نقضى قضاءً مبرماً على كل الدوافع المادية والحويونية ، وأن نبقى فقط على القيم الإنسانية والدوافع الحرة التي من شأنها إتاحة اللتأخ الصالح لنشوء العدل وسيادته بين الناس . وكلا المنطقين بالطبع لا يمكن تحقيقه ، لما يتسم به الأول من جمود وتقييد ورغبة شخصية ذاتية في الإبقاء على مركز معين ، ولما يتسم به الثاني من مثالية هوجاء وسلبية واضحة . وهنا يتضح للطيب مدى استحالة أن تتوأم العدالة مع الرغبة في « التملك » فهو نفسه كآدمي له ما لهم من أطعام وطموح ويثقل عليه ما يثقل كاهلهم من مشاكل وأبناء وزوجة ، كان يبحث عن مدى إمكانية جمع الثروة ، أو بمعنى أدق مدى حماية الإنسان ومستقبل أولاده ، مع الاحتفاظ بالعدالة في ذات الوقت . ولذلك فهو يرفض التعامل بمنطق هذه المهزلة الأرضية ويضع نهايتها بالنسبة له ، بأن يطلب قبض الكتاف يرتديه كأنه يتربع عن نفسه تهمة العقل الذي فرضت عليه الحياة جنونها .

وبهذا ينهى المؤلف مسرحيته نهاية موفقة . أولاً لأنها لاشك ستصدم المتفرج - والمتزمت على وجه أخص . وربما جعلته لأول وهلة يأخذ موقفاً من المسرحية ويثور عليها . غير أن هذا لا ينبغي ، إنها نهاية إيجابية مائة في المائة . ذلك أنها كالسوط يلسع إحساس المشاهد ، أو كالبركان يتفجر في داخله ويحمله يحس بضرورة المراجعة ، مراجعة نفسه وقيمه ومعتقداته وكل ما يقوم عليه كيانه النفسي . خاصة - وهذا توفيق آخر - وأن شخصية الدكتور حكيم كان من الواضح أن ثمة وشيجة تُرقي تربط بينه وبين جمهور الصالة ، لا بمجرد التعاطف العادي مثلاً وإنما لأنه - في تقديرى - كان يبدو وكأنه أحدهم ، أو كأنه جاع لهم على خشبة المسرح في

هذه المهزلة الأرضية التي يعيشونها . وليس معنى هذا أن بقية شخصيات المسرحية لم تكن تنتمي إلى جمهور الصالة ، ولكنني أقصد أن الجمهور كان يرى المهزلة كلها من خلال شخصية الدكتور حكيم .

والدكتور حكيم ، دكتور كأي شاب من الطبقة المتوسطة تعلم وأصبح دكتوراً يحمل على صدره هموم طبخته ومشاكلها ولا يزال . وفضلاً عن ذلك فهو « حكيم » الأمر الذي يذكرنا بشخصية الحكيم في تراثا الشعبي المعروف ، وهو الرجل الذي يعي ويلد بالمشورة ويبحث في أغلب الشئون . وهو كأي شاب من شبان طبخته ، طموح ، يود لو يحيا حياته سعيداً أو بمعنى أكثر وضوحاً أن يتحقق في حياته وحياة كل الناس متعة المال والبنون زينة الحياة الدنيا . ويرى أن من حقه العمل على تحقيق ذلك ، وأن ذلك يمكن تحقيقه ، لأن الحياة في اعتقاده ليست عرقاً واستبسلاً فقط ولكنها بجانب ذلك عملية أخذ وعطاء مستمرة بين الناس وعلاقة إنسانية يسودها العدل والصفاء . ولكن الحياة كانت تتقدم به والمسئولية تزداد ثقلاً على كاهله : مسئولية أن يعيش هو وزوجته وكومة من الأطفال عيشة لائقة وفضلاً عن ذلك مطلوب منه أن يتحمل مسئولية أولاده ليس فقط في الحاضر ولا في المستقبل بل بعد أن يموت أيضاً . وهو لم يكن ليشغل البال كثيراً بهذا الأمر نظراً لما يشبه حالة اليأس بدأ يتسرب إلى نفسه من خلال ميكانيكية حياته اليومية . . لولا أن للمسئولية وكل الأشياء والمعاني والأحلام صوتاً ملحاً هو صوت زوجته ولابد أنه صوت موجود في كل بيت .

واليوم بينما كان يستعد لمواجهة يومه تناول قبل إفطاره جرعة مرة من كلام زوجته ما لبثت أن سرت في كيانه وجمدته له صورة أولاده وكيف أنهم حتى الآن لم يدرجوا في الحساب ولم تتخذ بشأنهم أية خطوات أو استعدادات لتأمين مستقبلهم . ثم ما لبثت هذه الحواطر بدورها أن استقرت في لا وعيه ، وكان لابد أن تتوارى عن ذهنه تحت أعباء العمل . ويبدأ العمل وفي وعيه - أو إن شئت في « حكته » - صور عن الطبقة الوسطى تنطق بأن : مصر ما فيهاش فقر إنما فيها قلة رأى ، وليس أدل على قلة الرأى من رجل كالذى في هذه الصورة يهرب من ضغط الواقع إلى جو حلم كاذب تهبه له أنفاس الحشيش فتكون النتيجة أن يأكل هذا الحلم الكاذب حياته وجهده وقوت عياله وسترهم . هذه هي إحدى وجوه الصورة . أما بقية وجوهها فهي تتوالى في صورة حية فإذا بها مهزلة أرضية . . تبدأ بالنقيض يلتقيان - ربما لأول مرة على خشبة المسرح المصري - أمام الدكتور . رغبتان متناقضتان تمام التناقض تعانقتا وتضافرتا في سبيل

المجيء إلى هنا ، وفي تلك اللحظة يجمعها هدف واحد هو خلاص كل منها من الأخرى وجميعها حالة واحدة ومتناقضة أيضاً وهي حالة الجنون . محمد الأول ومحمد الثالث يجمعها الرغبة الشديدة في ممارسة الحياة والرغبة الشديدة في الانسحاب منها . الأول قادم لعمل على سرعة الخلاص من أخيه ليتمكن هو من وضع يده على نصيبه في الميراث . والثالث قادم - برغبته - لعمل على سرعة الخلاص من أخيه كذلك ليستريح هو من شروره ومن حقارة الدنيا التي تتمثل في سلوكه . وفي كلتا الحالتين جنون بالدنيا ومن الدنيا . وعلى الدكتور حكيم أن يفصل في أمرها باعتباره نقطة التقاء الحياة بالموث والبوابة التي تعطي جوازاً بالرحيل من الحياة أو إليها ، فمن تحت يد الدكتور تخرج شهادات الميلاد للأطفال وشهادات الوفاة كذلك ، وفضلاً عن ذلك تشهد بما إذا كان هذا الشخص أو ذاك ما زال يتنسى إلى دنيا العقلاء أو أن مكانه قد أصبح خارج حدود العقل .

وإذا صطلح التقاضان ببعضها يكون الدكتور حكيم هو المحك الوحيد لتوليد الشرار . ومن أول وهلة نغس كما لو كان هذان التناقضان قد تولدا في لا وعي الدكتور حكيم ثم تجسدا في تلك الصورتين على خشبة المسرح واندجنا في صراع . وعلى إيقاع يكاد يذكركنا بإيقاع الفصل التراجيدي في مسرحية أوديب . يتكشف الصراع بين التناقضات شيئاً فشيئاً عن المهزلة الأرضية ، في جوهر مزيج بين الواقع والحلم ، بين الواقع النفسي لحالة الدكتور حكيم آن ذاك وبين لحظة الحضور للمسرحى لمواجهة ، بين واقع الحياة التي يعيشها وتعيشها طبقته الوسطى وبين تجوال عقله واستكشافه لمهزلتها الأرضية حتى كأننا في عالم غريب ليس هو بالواقعي ولا بالخيالي ، كما أنه ليس بالعقل ولا بالجنون ولكن لا يمكن تسميته . ما خلف حدود العقل . وصليمة الاستكشاف هذه تتم في اضطراب يلقي حدود الزمان والمكان ويقدم من خلال التراجع إلى الخلف ويرتفع عن طريق الهبوط إلى القاع ذلك أننا لسنا بصدد أحداث درامية تقليدية تتطور لتصل إلى ذروة معينة ولكننا بصدد جدلية ديباليكتكية كلما توغلنا في أعماقها إلى القاع اتسمت بثورة الإشعاع أمام أنظارنا واتضح على ضوءها كثير من التفاصيل الهامة ، التي تكشف لنا عن حقيقة المهزلة وتكشف - بالتالي - للدكتور حكيم عن مصيره المؤسف ومصير أولاده الذي تمثل أمامه الآن في أبشع صورة لو أنه استمر في الحياة بمنطقها هذا المنطق المزلي الذي تجاوز حدود العقل ، لذلك كان حتماً أن يعزز موقفه بهذه النهاية الصارخة ، الغاضبة أعنف الغضب . الزاغة الترحيب بالجنون ، والرافضة لهذا العقل الذي

فشل في أن ينطق الحياة بمنطق إنساني عادل ، إنها صرخة احتجاج وتمرد لا على نظام اجتماعي بعينه ولكن على عجز العقل البشرى نفسه . مما يحفز المشاهد على سرعة البدء في محاولة تطهير نفسه من أية نوازع فردية تقوده إلى شهوة الامتلاك وحس السلطة والرغبة في الاستحواذ . . الطليقة الوسطى يجتمع رجالها - وهذا تقليد عائلي عريق في ريفنا المصرى - ومحضور كبارها وصغارها ، والمتعلمين منها وأنصاف المتعلمين ، وللموظفين والتجار . وفي هذا الاجتماع العائلي الرهيب نرى عدداً من المواقف المختلفة يتوزع بينها أمن عائلة الطليقة الوسطى ويحدث بسببها صدمع في تشكيل حياتها . فمحمد الأول يمثل موقف رأس المال المستغل ، ومحمد الثانى يمثل موقف الموظفين الذين لا يعينهم من الحياة سوى هدف واحد هو الرغبة في تصليح أوضاعهم وكفى ، بأى شكل ونحت أى ظروف ، المهم أن يحصلوا على حقوقهم كاملة ، أما كيف يتحقق هذا فذلك مالا يستطيعون الإفتاء فيه أو حتى مجرد التفكير الموضوعى ، لسبب بسيط وهو أنهم يحكم تكوينهم الطبقي والبيئي يفترقون إلى عمق النظرة واتساع الأفق الأمر الذى يقف بهم عند حدود عدالة غامضة من الصعب تحديد ملامحها فضلاً عن إمكانية تحقيقها . ومحمد الثالث يمثل المثقفين بشططهم وجنونهم إلى المثالية في التفكير بدرجة لا تتواءم وحدة الواقع فتصاب بحالة سلبية أو اتخاذ موقف عكسى من الحياة يبلغ حد الانسحاب منها .

والمؤلف يختار موقفاً من أمتع المواقف وأشدها مصرية وأقدها - تبعاً لذلك - على التعبير عن تفاصيل المهزلة . فوقف الخلاف والقتال على الميراث من المواقف التى ترتبط بترائنا الوجداني أعمق ارتباط ، ومن منا رأى موقفاً يتخاصم فيه البعض ويختلفون ثم لم يعلق على الفور قائلاً : « يعنى يتخانقوا على الورث ؟ » وللقصود بكلمة الورث طبعاً : الميراث . كما لو كان « الميراث » بالنسبة لنا كمصريين - وهذا شيء غريب فعلاً - هو السبب الوحيد الذى من أجله تسيل الدماء وتطير الرقاب . وكلمة الميراث فى مأثورنا الشعبى ترتبط فى الأذهان بالمعار والماشية والأغنام والبيوت وما إلى ذلك من قيم مادية عينية تشكل تركمة ما . ولا تذكر كلمة الميراث إلا وتصاحبها فى الأذهان صور عديدة لحاكم وقضايا ومحضرين وحجوزات وجلسات مصاطب أو اجتماعات عائلية على مستوى كبير وخطير . والذى حدث بالضبط فى مسرحية « المهزلة الأرضية » ليس إلا تجسداً لهذه الصور المتوارثة مع الميراث . فها هى ذى الخلافات تصل بين الأخوة إلى أشنع حد ، إلى الحد الذى يصجر عن الفصل فيه أى حاكم أو أية سلطة قضائية . ثم ها هى ذى عائلة الطليقة وبها « صفر » فرفور الفرافير المعدم الذى لم تحمل قضية

حياته في مسرحية الفراير لعله يلتمس حلاً في هذا الاجتماع غير العادى .
 ومحمضور الجلد « قارون » المتهم الأول في قضية الملكية الفردية بوضع بذورها . وحضور ابنه
 « الطيب » الذى قام منه برعاية هذه البلور وتميها إلى أن امتدت في الأعماق وأصبحت
 لعنة . ومحمضور أولاده الثلاثة الذين أصابتهم اللعنة في مقتل . ومحمضور « صفر » المدم الضائع
 بينهم والمتحمل أساهم . ومحمضور الدكتور حكيم المحلل العقلى وفى نفس الوقت المتفرج صاحب
 القضية ورافع دعاها والباحث لها عن حيثيات حكم متعلق سليم وإنسانى . أقول بمحمضور كل
 هؤلاء تقوم محكمة ، ويكون « صفر » هو قاضيا ومدعيها العام وحاجيا (والكل فى الكل)
 بالنسبة لها . ويستطيع « صفر » بكل ما لديه من ذكاء فرفورى وحقد طبق ، أن ينجح فى
 طرح القضية ووضع قرار الاتهام وأن ينجح - بوعى أو بلا وعى - فى الحصول على اعترافاتهم
 باشتراكهم فى إقامة واستمرار هذه المهزلة الأرضية . . أما الحكم على القضية فلم يصدر بعد .
 وإذا كان صفر فى مسرحية الفراير قد ظل يدور فى حلقة مفرغة بحثاً عن الحرية . فإن الدكتور
 حكيم ينتهى نفس النهاية . . بحثاً عن الحقيقة القاطعة .

القسم الثاني

قراءات مسرحية

الليلة نضحك . . مع ميخائيل رومان

وأنت قد نضحك وقد لا تضحك ، ولكنك على أى الأحوال ، لابد أن تبحث بين صفحات المسرحية عن وعد ميخائيل رومان لك بالضحك الذى منك به هذه الليلة . . .
وحيث سوف تكشف بعد نهاية المسرحية أنك لم تجدد - ربما - ولا ابتسامة واحدة - ولربما تعود مرة أخرى وتتصفح المسرحية من جديد وأنت أكثر عصبية وأكثر تصميماً على البحث عن الضحك . وعبثاً تحاول . وهنا تطوى المسرحية ، وشيء من الحجل يسرى فى أوصالك نتيجة هذا القلب الذى لاشك ستحس أنك شريته - لا شيء إلا لأن المؤلف جذبك من عينيك قاتلاً لك - فى حين يشير بيده نحوك فى لهجة إغراء: تعال . . . « الليلة نضحك » . .
هذا إذا كنت ممن يبحثون عن الضحك بوجه عام . أما إذا كنت ممن لا يعنيه هذا الأمر كثيراً فلا شك ستلوى شفتيك امتعاضاً وأنت تطوى آخر صفحة فى المسرحية ، وفى ذهنك خاطر ملح يقول : نضحك على ماذا ؟

والحكاية ليست حكاية الضحك ، الآن على الأقل ، إنما هى حكاية المؤلف نفسه ، وحكاية المسرحية . أما المؤلف فأنتم لا شك تتذكرونه ، إنه ميخائيل رومان مؤلف مسرحية : « الدخان » التى عرضها المسرح القومى منذ سنوات و « الحصار » التى عرضها مسرح الحكيم . ولقد أثارت مسرحية الدخان كلاماً وحديثاً بين النقاد والجمهور على السواء . قال البعض إنها ليست مسرحية على الإطلاق . وقال البعض الآخر إنها صدى شاحب لأنفاس الكاتب الأمريكى آرثر ميللر . وتساءل البعض الثالث قائلًا : ما هذا الشيء الذى اسمه الدخان ؟
ويرغم أن الإجابة على هذا السؤال ظلت معلقة فى الأذهان حتى الآن ، فإن الأكثر تعلقاً بالأذهان من ذلك هو ما أثارت « الدخان » من دخان فى سماء مسرحنا ، وعلى التحديد موضوعها الذى كان غريباً كل الغرابة عن الوجدان « للمصرى » الأصيل . فقد كانت تعرض لشاب مصرى مثقف يقوم بينه وبين الآلة صراع مر ، حيث تحدت الآلة فى حياته منذ أن عُين كاتباً على الآلة الكاتبة بإحدى المصالح . وخلال صراعه ضد الآلة يفقد الهدف ، ويمزقه الضياع إلى إدمان المخدرات . وحينما تستحق شخصيته تماماً يفتق على حطام نفسه -

ويقرر « ١ » أنه : « لازم ألاق هدف . حلاق هدف » ثم تنهى للمسرحية ونحن لم نعرف بعد إذا كان قد وجد الهدف أم إنه لا يزال حتى الآن يبحث عنه ، ولكن أغلب الظن أنه لن يجده لأنه لم تكن هناك أية دلائل موضوعية تشير إلى ذلك .

ويقدر ما أثارته مسرحية « المخان » من دخان ، بقدر ما أثارته « الحصار » من صمت اتضح حتى في الكلمات التي كتبت عنها . وقد يكون ذلك راجعاً إلى أن للمسرحية تناولت قضية معاصرة هي قضية انتماج الفكر والأدب في « العمل » بمعنى أن يكون لكل منهم دور إيجابي في المعركة السياسية . الأمر الذي لمس رأس « النمل » في حياة بعض الشخصيات الموجودة في الواقع الخارجي للمسرحية ، والتي كان من الواضح أنها ذات صدى في المسرحية أو في أعماق المؤلف في أثناء كتابته لها .

وإذا كان المؤلف في حصاره ذلك قد اقترب من الوجدان المصري المعاصر فإن القضية الأثيرية لديه - وهي قضية المثقفين وتحلل وجدانهم بإزاء أحاسيسهم بقهر معين أو وقوعهم تحت ضغط ما - لم تغل منها مسرحية « الحصار » وكذلك لم تغل منها مسرحية « الواقد » القصيرة الملحقة بمسرحية « الليلة نضضك » . وربما تكون « الليلة نضضك » هي الوحيدة من بين مسرحياته التي ينحرف فيها المؤلف منحىً يختلف عما ألفناه عليه في عملية السابقيين وعمله الجديد القصير .

إنه في الليلة نضضك لا يختار أبطاله من المثقفين وأزماتهم الشهيرة ، وإنما يلجأ إلى التاريخ الأسطوري ، ليستلهم منه موضوعاً أسطورياً عصبياً .. وبالتحديد قصة شهرزاد والسلطان .. قصة السجن الذهبي الذي أودع السلطان فيه شهرزاد ، والذي تمرد هي عليه وتوقى إلى الحرية حتى ولو كانت بلا ثياب ولا جوارى ولا حلى . والسلطان نفسه قد مل السجن في القصر والحياة كلها . وجنينا تمرد هو الآخر على هذا السجن يصطدم تمردة بتمرد زوجته ويصبح كل منهما سجين رغبة الآخر . قال السلطان لا يريد لشهرزاد الخروج عن القصر ولو للحظة واحدة خوفاً من المجهول الذي يؤثر على شرفه وكرامته بسبب جلالها الصارخ . وكذلك شهرزاد تفجر أخيراً ولا تريد له الخروج من القصر خوفاً من الأعباء . وفي هذا السجن الجديد يشاهد السلطان قصة الحصونة مع الحرية .. تحتل أمامه ..

مسرحية تدور داخل المسرحية يقوم بها رطل من حاشية القصر ، ويشارك في أداء أدوارها شهرزاد نفسها والسلطان نفسه برغم وضعه كمتفرج - فقد كان في مجلسه يفرج تفرجاً إيجابياً ،

إذ هو يتفاعل وكل ما يدور أمامه : الزوج الذى اشترى حرية زوجته وزلف لسانه بلفظة الطلاق فما درى إلا والطلاق حقيقة واقعة وزوجته فى حضن شخص آخر أعطاها العاطفة فأعطته كل شيء . . . والمؤلف يركز على «شيمة» أساسية فى المسرحية وهى أن الإنسان يمكن أن يخطئ خطأً فيظل طول عمره يلغى ثمته ، ابتداءً من السلطان حتى الزوج فى المسرحية داخل المسرحية . والسلطان وشهزاد شخصيتان تاريخيتان مشهورتان ، غير أن المؤلف يخرج بهما فى الأيام الحاضرة ويزج بالأيام الحاضرة فى حياتهما بطريقة تصفية واضحة . وترد على لسانيهما كلمات تتحدث عن التليفزيون والراديو والتليفون والتلاجة وما إلى ذلك من منجزات الحضارة الحديثة - لعل المؤلف بذلك يشير إلى أن معطيات الحضارة هذه بقدر ما خدمت الإنسان بقدر ما أفسدت عاطفته . أو لعلها فكرة الآلية التى دأب المؤلف على مهاجمتها دائماً وعلى خلق نوع من الصراع بينها وبين أبطاله . بدليل أن الزوجة - أو شهزاد - فى المسرحية داخل المسرحية ما تكاد تصدق أنها ودعت حياة زوجها بما فيها من آلية تسحق شخصيتها وإنسانيتها ، حتى تنطلق مع الشاب علاء ابن الأرض الحضراء والفأس والعمل . وإلى جانب ذلك ترى المؤلف يدين أجهزة الحكم فى السلطنة عن طريق القضاء والخير القانونى على وجه أخص ، الذى يشبه المشار طالع آكل نازل آكل من دم الناس وأعصابهم . ويهاجم كذلك القانون الذى لم يوضع إلا للتحايل على الضعفاء إلى جانب عدم اعترافه بالعواطف الإنسانية أو الروابط العنصرية ، بل إنه يحطم كل هذه العلاقات تحت ستار حماية الحقوق .

والمسرحية محشوة بالكلام ، ما بين حوار وإرشادات مسرحية . والحوار فى المسرحية يجعلنا ندرك لأول وهلة أنه هو المنفذ الوحيد فى يد المؤلف ليقول لنا من خلاله كل صغيرة وكبيرة . وهو حوار فى مستوى واحد تقريباً ، ولا يمكن أن نقوله شخصيات بعضها ، إنه كلام المؤلف نفسه . وهو كلام أفسدته - درامياً - قراءات المؤلف الكثيرة وتأثره بالعديد من المذاهب المسرحية ، وعلى الأخص موجة مسرح العبث التى يتميز حوارها بالخلط بين اللامع والأشياء ، وهى طريقة تتواءم مع الفكرة العبثية حيث يشمل العبث كل عناصر العمل الفنى شكلاً ومضموناً . ولكنها عند مؤلفنا تبدو شاذة مقعدة مثيرة للريبة . هذا إلى جانب الخلقة فى اختيار الكلمات التى لا تعبر عن شيء نابض حيث تبعدها إنشائها الصرفة عن الموضوعية . وأول خاطر يتبادر إلى الذهن فى أثناء قراءة هذه المسرحية أن المؤلف كتبها مشهداً مشهداً على حدة ، وكل مشهد منفصل عن الآخر مستقل بذاته ، ثم جمعها فى النهاية وأجهد نفسه ليلصق

الشاهد بالشاهد محاولاً أن تبدو المشاهد وكأنها تنساب من داخل بعضها بعضاً . . وإن كان واضحاً أن كلمات الربط في الإرشادات المسرحية « موضوعة » بشكل احتيالي . وينهى المؤلف مسرحيته بإرشادات تبلغ الصفحات أحياناً ، يشرح فيها رقصات وإيقاعات يفرض عليها معاني بعينها ويطلبها بأن تؤديها لكي تتفق مع مضمون المسرحية .

فإذا انتقلنا إلى مسرحية الوافد وجدنا المؤلف يعود إلى موضوعه الأثير ، وهو صراع المثقفين ضد الآلة . فيصور لنا واداً وقد على مكان ما هو على التحديد لوكاندة ميخائيل رومان وطلب طعاماً يرد به جوعه الوحش فتوجي بأنه لا طعام فيها إلا لمن هم « معهم » في اللوكاندة . والغريب أنه يكشف أن كل القائمين على الأمر في تلك اللوكاندة كانوا من زملاء كفاحه السياسي وشركاء قضيته الاجتماعية التي شغلهم فترة طويلة من الزمن . وشخصية الوافد كما رسمها المؤلف شخصية غريبة لا ملامح لها ، أعنى لا ملامح اجتماعية محددة ، أو بمعنى أدق ليست شخصية من لحم ودم بقدر ما هي مجموعة من العبارات والاحتجاجات ضد ذلك النظام الدقيق الذي فرضه وضع اللوكاندة على عملها . ويشير المؤلف باللوكاندة إلى أى تنظيم اجتماعي صارم من شأنه الاحتفاظ لكل ذى حق بحقه فقط دون فائض أبداً كان لقادم غريب مجهول . ومن هنا نرانا تقع في بلبلة شديدة ، فلا نحن مع الوافد ولا نحن ضده . كما لا نجد أنفسنا مع أولى الأمر في اللوكاندة ولا نجد أنفسنا ضدهم . أولاً لأنها لوكاندة غريبة كل الغرابة تتعامل بالضغط على الأزرار ، والضغط على الأزرار يعنى - في نظر المؤلف - انقضاء العلاقات الإنسانية . . ثم إنها تشبه في تكوينها ونظامها نظام العصابات . وثانياً لأن شخصية الوافد لم تتعرف على أى منا خلالها . وصحيح أن هناك من امتدحوها من بين الأصدقاء . ولكنى كنت ألع خلف امتداحهم لها موقفاً إنسانياً من موقف الوافد كرجل جائع فقط . ونحن مجتمع تعاطف تعاطفاً شديداً مع أى جائع أبداً كانت شخصيته وأبداً كان تفكيره .

وقد يكون المؤلف على حق في جعل الوافد يرفض التعامل بالأزرار ويأخذ موقفاً من آلية الحياة التي فرضتها عليها الحضارة . ولكن إلى أى مدى ينطبق هذا على حياتنا الآن ؟ إننا لم نصل بعد إلى هذه الدرجة من الآلية . وحتى إذا كنا - افتراضاً - في طريقنا إليها ، فماذا كان يضير المؤلف لو استخدم موقفاً أقرب إلى الوجدان المصري بدلاً من هذا الموقف الذي يبدو كأنه صدى لأفكار أوربية بعيدة ؟ إنه لو فعل لكان ذا تأثير فعال ولقام بدوره كما يتنى .

ومن الملاحظ على مسرحيات المؤلف عموماً أنها تفتقر إلى الانسياب الفنى الثرى ، وأنها تبدو مرسومة بالقلم والمسطرة . وإذا كان الفن يكتب بالإحساس فإن مسرحيات المؤلف تكتب بالمقل مع القفلة الشديدة جداً . وفى تقديري أن القفلة إذا زادت عن حدها تفسد الفن وتجعله أقرب إلى الرياضيات .

خيال الظل . . والمسرح العربي

لعلنا قد اتفقنا على أن المسرح فن وافد علينا . . وأنه برغم ازدهار الحركة المسرحية في بلادنا الآن إلى حد ما ، فإننا لا يمكننا القول بأن هذا الذي وصلنا إليه يعتبر من خلق عبقرتنا أو مراحل نمو لطيرة كانت في أرضنا من قديم الأزل . . بمعنى أنه ليس لدينا تراث مسرحي . والثابت تاريخياً أننا لا نقف على أرض تتكون طبقاتها من آلاف الأعمال من عبقرتنا فعلاً ، لسبب بسيط وهو أننا حتى الآن لم نكتشف في المسرح شخصيتنا الحقيقية بعد . ومع ذلك فنحن حتى لم « نتأثر » بالسمات المسرحية الأجنبية لأن المسرح لم يكن قد نقل بلغتنا العربية قديماً كأي تراث أدبي مكتوب نقلته اللغة العربية .

على أن هذا لا يعنى مطلقاً أن الفكر العربي لم يصل بنا إلى هذا اللون من التعبير . فالحق أنه إذا كانت اللغة الفصحى قد فرضت على الأدباء العرب أشكالاً معينة في التعبير كالشعر والمقامة ، فإن الشعب مع ذلك انطلق وجدانه معبراً عن نفسه تعبيراً ملحياً في قصص عترة وأبي زيد اللؤلؤ وما إلى ذلك - وحتى لغة التفكير بالصور لحياة عرفها الشعب كذلك وله فيها باع طويل . . وذلك ما تمثل في خيال الظل والأراجوز . ولعل اهتمامنا بفن خيال الظل بالذات مرجعه إلى « النص » ، فالنص يعطيه البقاء ويكون له تراثه الأدبي بحيث يمكن الرجوع إليه واستلهامه بعض الحقائق . وهذا الاهتمام بفن خيال الظل بدأ مع ظهوره تقريباً ، إذ انتشر انتشاراً ملحوظاً ودخل القصور والأكواخ وألفت عنه الكتب الكثيرة : التمثيل والقصور الطوال في دوائر المعارف بأقلام العلماء العرب والمستشرقين ونذكر منها ما كتبه العلامة أحمد تيمور في كتابه « خيال الظل واللعب والتمثيل المصورة عند العرب » ثم كتاب إبراهيم حمادة « خيال الظل » وتمثيلات ابن دانيال ثم ما كتبه الدكتور مندور في كتابه « المسرح » ، وأخيراً كتاب الدكتور عبد الحميد يونس الذي ظهر ضمن سلسلة المكتبة الثقافية . والدكتور يونس من أوائل المهتمين بفنوننا الشعبية ويرجالها ويرأس تحرير مجلة للفنون الشعبية ويهدي كتابه إلى الأصدقاء الذين يتعاونون معه على إصداره . وهو يرى - في مقدمته - أن فن خيال الظل لقي ازدهاره في القاهرة حتى لم يعد هناك مجال للسؤال عما إذا كان

هذا الفن من ابتداع العبقرية العربية أو هو من نتاج عبقرية أجنبية . . ذلك أن المهم في الأمر أنه في القاهرة دخل طور الأدب الرفيع ، إذ قام بدور فعال وحاسم في نقد المجتمع وفي تشكيله في صور حية ذات فلسفات ومعاني ، ملتصقة بالشعب ومعيرة عن وجدانه الأصيل . و « خيال الظل » ثالث ثلاثة أنماط من التمثيل الشعبي غير المباشر ، أولها « صندوق الدنيا » وثانيها « القره جوز » أو « الأراجوز » بتعبيرنا العصري . ولعل الكثيرين منا في صغرهم شاهدوا صندوق الدنيا ، والسفيرة عزيزة حيث يجلس الواحد منا على دكة خشبية بجانب عدد من الصبية ثم ينظر في علصة مكبرة ، ليرى صوراً متتابعة يرشدنا إليها ويفسرهما لنا ويدمج بعضها ببعض في أحداث رهيبية لا تبين ، صاحبها الواقف بجانبنا يردد من حين إلى حين : اتفرج يا سلام . . مثلاً شاهدنا وما زلنا نشاهد « الأراجوز » الآن .

وإذا دخل نخط صندوق الدنيا في باب التمثيل على سبيل المهاز لأن عارض الصور يقوم بدور المشهد والرواية ، فإن نخط « الأراجوز » يدخل في باب التمثيل بطبيعته ، حيث توجد شخصيات تتحرك وتنفعل وتقول حواراً ، ولكنه على أى حال لا يستعمل سوى الدمى فقط ، ومسرحةً متقللاً مكشوفاً . أما « خيال الظل » فهو يمتاز عنها في أنه يستعمل الصورة والضوء معاً ، ويعرض لصور من الحياة بها عديد من الشخصيات ، وهذه الشخصيات يكن خلفها عدد من اللاعبين المحترفين . وهناك بعض المصطلحات عرف بها اللاعبون . المصطلح العام الأول مأخوذ من صيغة « خيال الظل » ، فاللاعب المتخصص في تحريك الشخص اسمه « الخايل » - ومن هنا يتبين لنا أن الجمهور يدرك أن هذا الفن يقوم على التخيل والإيهام - أما رئيس الخايلين ، أو المخرج في عرفنا ، الذي ينظم حركة الشخص ويربط بين سياق الأحداث فاسمه « المعلم » . وهذا الشخص دائماً يقوم بالاستنتاج أو استهلال التمثيلية بإنشاد المقدمة . ويسميه بعضهم « المقدم » بكسر الميم . وثمة شخصية أخرى من القائمين بتحريك الشخص اسمه « الخازق » ولعله مأخوذ من ارتفاع الصوت وحلته ، وهو يقوم بوظيفة تركيز الانتباه كلما ظهرت الحاجة من ناحية الموضوع أو من ناحية استثارة الجمهور طلباً « للنقطة » وإشاعة الضحك في وقت واحد . ولقب آخر يطلق على بعض الشخصيات هو « الرخم » بمعناه المعروف في لهجة القاهرة ، وهو يقوم بوظيفة المهرج ، وقد فرضت هذه الشخصية وجودها على كثير من تسميات خيال الظل . ولقد كانت كل هذه الشخص مع ذلك تتنوع وتتلون بأشكال اجتماعية مختلفة . مع الاستعانة بالقدرة على تقليد أصوات الحيوانات .

ولم تكن الصور التي تنعكس على الشاشة مجرد لوحات يراها الإنسان كما يرى غيرها من صور الناس والحيوان وللتناظر الطبيعية ، ولكنها كانت تنعكس على الشاشة بتفاصيلها وألوانها وقدرتها في بعض الأحيان على تحريك بعض أجزائها . . . وتلك مهارة مشهود بها لهذا الفن ، على معرفته الكاملة بطبيعة المادة المشكلة وعلى حسن استغلاله للألوان في إبراز التفاصيل . ومن هنا يتضح لنا أن هذا الفن كان فناً معقداً ، يقوم بكل ما توسلت به الفنون الشعبية من مادة مشكلة ، من لون وحركة وإيقاع ، ونغم وكلام . وذلك فضلاً عن أن التصوير الخاص به ارتبط بفنّين إسلاميين هما العمارة والزخرفة . ورغم ذلك فسرّح خيال الظل بسيط الوسائل المادية : فهو عبارة عن خيام متقلبة ذات أسوار من الخشب . . . ويجري التمثيل خلف ستار من القماش الأبيض الخفيف ، وللمتلون عرائس من الورق المقوى أو الجلد المضغوط خلفها مصباح يعكس ظلالها على الستار ، والعرائس تتحرك بحيط متصل بعضها ببعض وتنتهي في يد صاحب الخيال الذي يحركها حسب مقتضيات الحوار . . . ومع أن من طبيعة المسرح أن يكون ليلاً مقفلاً فإنه كثيراً ما استعان فنانوه بضوء الشمس في النهار مع استعمال الحلق والمهارة حتى لا تغلب الصورة . . . أما الحوار الذي تنطقه الظلال فعالباً ما يلقيه صاحب الخيال نفسه - الجالس خلف الستار طبعاً - مع تلوين صوته وتغييره حسب نوع الشخصيات وأحياناً كان يستعين بمساعد له يتبادل معه إلقاء الحوار . . . مع توحيد الإيقاع وترتيبه في الحركة والحوار معاً .

بهذه الإمكانيات المتواضعة قدم مسرح خيال الظل مسرحيات عظيمة تفرغ لإنتاجها - خصيصاً لهذا النمط - أدباء دخلوا التاريخ الأدبي بأسمائها . ومسرحياته يسمونها « البابات » ومفردتها « بابه » . ومن أهم الأدباء الذين كتبوا بل برعوا في الكتابة لمسرح خيال الظل محمد ابن دانيال الموصل الذي جمعت باباته في مخطوط اسمه كتاب طيف الخيال ، ويرجع زمن كتابتها إلى عصر الظاهر بيبرس . وهي من الناحية الأدبية تعتبر تطوراً لفن المقامة عند الحريري والهمداني وإن كانت البابات تختلف بعض الاختلاف عن المقامات في أسلوبها وشكلها ، فهي أولاً وقبل كل شيء استعملت لغة يمكن أن نسميها باللغة الديموقراطية ، تلك التي لا تفرق بين فصيح وعامي في التعبير . فالحوار في البابات يمزج الفصحى بالعامية ويتقن من كل منها ما يصيب المهدف من الألفاظ ، فتارة تقول الشخصية زجلاً شعيباً ، وأخرى تقول قصيدة فصيحة ، وأحياناً قصيدة باللغتين معاً بحيث يخلق المزج بينها لغة ثالثة قريبة إلى أفهام الناس على مختلف أفهامهم .

وبمحاولتنا الاستقصاء عن مهد خيال الظل الأصل تكتشف أن الدكتور عبد الحميد يونس قطع برأى حاسم في هذا الصدد . وإذا كان كل من العلامة أحمد تيمور والباحث إبراهيم حجارة والدكتور محمد مندور قد ذهبوا جميعاً إلى أن هذا الفن قد عرف في العصور الوسطى في البلاد الشرقية والعربية وفي مصر الإسلامية - وإن كان مندور قد أضاف رأى بعض المستشرقين الألمان ، وبخاصة جورج يعقوب ويول كاله اللذين أرجعا نشأة هذا الفن إلى الصين ، بدليل أنه مازال يسمى في اللغة الفرنسية باسم الظل الصيني ، مما يلغى ، أويكاد ، فكرة نسبه إلى الهند - فإن الدكتور عبد الحميد يونس لا يفوته أن يعرض ههنا القولين ثم يضيف رأياً ثالثاً أدلى به بعض المستشرقين كذلك وأرجعوا فيه نشأة خيال الظل إلى بلاد الهند ، واستند في هذا على دليلين قدمهما المستشرقون : الأول وهو دليل مباشر مأخوذ عن بعض النصوص السنسكريتية لأغاني الراهبات ، وفيه إشارة إلى خيال الظل ، ومع ذلك فإن الدليل لا يؤكد أن الوطن الأول له هو القارة الهندية . أما الثاني ، وهو دليل غير مباشر ، فأخوذ من صفة تتعلق بالمواد التي يتوصل بها في أداء فن خيال الظل بجزيرة جاوة . فإن صاحب البضاعة في تلك الديار كان يستخدم مواد هندية . ومعنى ذلك عند الباحثين المستشرقين ، أن الهند لابد أن تكون الأصل الذي أشاع هذا الفن في جميع الأنحاء . ولكنه مع ذلك لا يقتدى بهذا الرأي فيعود ويرجع نشأة خيال الظل إلى الشرق الأقصى ، في منطقة تشمل الهند والصين معاً . غير أنه كذلك لا يسلم بهذا الرأي تسليماً تاماً ، فيرجع من جديد ارتباط هذا الفن في الصين بالشمس ، أي أن الضوء الذي يركز على الصورة محدثاً انعكاساً كان يستمد من الشمس ، ولم يكن في تلك المراحل في حاجة إلى ما يشبه المسرح المعلق أو السمر الليلي ، كان يمكن أن يؤدي في وضوح النهار ، ومعنى هذا أنه عبر عن تصور قديم للبصريات ومن الصين انتقل هذا الفن إلى أماكن شتى ، وفي اتجاهات مختلفة .

ومها يكن من أمر فإن الدكتور عبد الحميد يونس يتفق في النهاية مع البحوث السابقة له من أن الفن كأي حلقة أساسية من حلقات التراث الشعبي العربي ، مثل ألف ليلة وليلة مثلاً ، مر بثلاث مراحل بدأت من الشرق الأقصى ، ثم اتخذت زياً فارسياً ، على يد الطبقة الوسطى في العصر الذهبي الإسلامي . وعلى كل حال قللهم أن خيال الظل لم يصبح له كيانه المستقل بمقوماته الخاصة في التأليف والأداء والتلوق إلا في العالم الإسلامي بصفة عامة ، وفي الديار المصرية بصفة خاصة . . ومن هنا كان المحور الرئيسي الذي يكشف عن تطور هذا الفن إنمًا

ينحصر في دنيا العرب . ولقد امتزج في خيال الظل بوجدان الشعب العربي امتزاجاً كاملاً حتى بات من الصعوبة بمكان استخلاص مؤثرات وجدانية خارجية ، ولم يستطع أحد حتى الآن تحديد التاريخ الذي نفذ فيه خيال الظل إلى العالم العربي ، ولا توضيح متى وكيف اتخذ شكله ومضمونه العربيين برغم ما بذله العلماء الشرقيون والمستشرقون في هذا الصدد . والنتيجة التي انتهوا إليها لا تعدو ترتيب الروايات التي قلمها هذا الفن ترتيباً تاريخياً .

وإذا كان العلامة أحمد تيمور يذكر في بحثه أن هذا الفن كان من ملاحى القصر بمصر إبان العصر الفاطمي ، فإن الدكتور عبد الحميد يونس يفسر ذلك بأن هذا الفن بدأ أرسطقراطياً وانتهى إلى الشعبية المفرقة . غير أنه يعطى تفسيراً آخر بأن الحكام في ذاك الزمان ، مثلهم في كل زمان ، استعانوا بشعبية هذا الفن - الذي يعتبره شعبياً أصلاً واستغل استغلالاً أرسطقراطياً - في الدعاية لأنفسهم بين جماهير الشعب يرفع الحاجز الذي يعزله عن هؤلاء الجماهير . ثم يسوق دليلاً على أن فن خيال الظل لم يمتح إلى التسلية واللهو فقط وإنما تجاوز ذلك إلى الدعوة إلى الإصلاح ومقاومة النزعة للتزمت ، تلك الرواية التي قرنت خيال الظل بالبطل العظيم صلاح الدين الأيوبي . وربما كانت هذه الرواية هي التي أوحى للعلامة أحمد تيمور بأن ينسب نشأة هذا الفن إلى مصر بعد الخلافة الفاطمية . وهي تقول : أخرج السلطان الملك الناصر صلاح الدين من قصور الفاطميين من يعاين خيال الظل ليريه للفاضل ، فقام عند الشروع فيه ، فقال له الملك : إن كان حراماً فما نحضره ، وكان حديث عهد بجنسته قبل أن يلي السلطة ، فما أراد أن يكرر عليه فقصد إلى آخره ، فلما انقضى ، قال له الملك : كيف رأيت ذلك ؟ فقال : رأيت موعظة عظيمة ، ورأيت دولاً تمضي ودولاً تأتي ، ولما طوى الإزوار - طلى السجل للكتب ، إذ انحرك واحد . ودليل آخر يورده الدكتور عبد الحميد يونس ومن قبله أوردته كل البحوث السابقة ، على اقتران فن خيال الظل بالوعظ والإرشاد ، وهي هذه الآيات التي قصها وجه الدين ضياء بن عبد الكريم من إبان القرن السابع الهجري :

رأيت خيال للظل أعظم عيرة لمن كان في علم الحقائق (راق)
شخصاً وأبياتاً يتألف بعضها (بعضاً) وأشكالاً بغير وفاق
نجمه ونغضى بابة بعد بابة وتبقى جميعاً وانحرك باقي

وفي تقدير الدكتور عبد الحميد يونس أنه ربما يكون من الغريب أن تسب هذه الآيات

إلى أحد « أعيان » القرن السابع الهجري ، وهو القرن الذي شهد تصفية الحروب الصليبية وأنتج كبار الصوفيين . ولكنه يرجح أن شعراء وأدباء ذلك العصر إنما كانوا ينفسون عن أرواحهم المثقلة بأعباء الحرب ، ويتعلقى على الأحداث والسخرية منها والضحك عليها . وربما كان ذلك من دواعي نجاح خيال الظل آن ذاك ، إذ اعتصم هو الآخر بالسخرية والنقد متجاوزاً الحدود المقررة عند الحكام ، حتى إن السلطان جقمق عام ٨٥٥ هـ يأمر بإبطال اللعب بخيال الظل وإحراق شخصه ، ويستكتاب اللاعين عهداً وموائيق بعدم العودة إليه . ومع هذا استمر خيال الظل قسماً ، طرأت عليه بعض التغيرات ، وأصبح هناك فن شعى تلقاى بعكس وجدان الجماهير ، وآخر تحول إلى حرفة لها متخصصون ينقسمون إلى طائفتين : الأولى تصدر عن الشعب قسه ، والثانية مجموعة تجاللة من قبائل الفجر لها ملاعها ومحاتها الخاصة . وعن طريق السلطان سليم العاقل منذ عام ٩٢٣ هـ انتقل إلى دولة بني عثمان . ثم انتقل إلى مصر . ثم انتقل من مصر أيضاً إلى الشمال الأفريق ، وإلى شمال حوض البحر المتوسط ، ثم إلى إيطاليا ، وما يليها شمالاً وغرباً .

ويرى الدكتور يونس أن هذا الخيال استطاع أن يضرب بجلوره في البيئة العربية طوال تلك القرون ، وأن يعلب إليه جماهير للتظاهرة من كل طبقات المجتمع بلا استثناء . وأن التقليدية التي غلبت على خيال الظل والاعتدال على الحيرة العملية التي عرف بها لابعوه قد مكنت هذا الفن من استمالة جماهيره طوال القرون والأجيال ، إلى جانب اتكائهم على المحافظة القوية في استيعاب المقطوعات الطوال والقصار ، بمصانيفها الأسلوبية وأنغامها الموسيقية . الدكتور يونس تبعاً لذلك يأخذ على الناصرين يوجه عام والقدامى يوجه خاص انصرافهم عن مولاة فن خيال الظل بالدراسات الشاملة ، إذ قصروا دراساتهم على النص وحده دون الالتفات إلى ما يربط به من فنون أخرى كالرسم والإضاءة والمشاهد والتثيل والموسيقى والغناء - باعتبار أن هذا الفن ليس مجرد نص معد للقرامة فحسب وإنما يقوم أولاً وأخيراً على كل هذه الفنون مجتمعة وما لها من ارتباط وثيق بالجمهور المشاهد فضلاً عن أنه فن أفاد منه الناس على اختلاف طبقاتهم وأعمارهم ومستويات تفكيرهم . هذا بالرغم من أن بعض المستشرقين اتبها إلى ضرورة الاهتمام بهذا الفن . فلمستشرق « متزل » في دائرة المعارف الإسلامية يقول ضمن مقال عن فن خيال الظل والسرحة المرقى : « يجمع فن خيال الظل بين فن التشخيص بالإشارات وبين الموسيقى والتصوير والشعر ، وشخصه الشفافة من الأدم الملون

تظهر على الشاشة الكثانية المضادة من الحلقف تخيلاً ، وهو عند الشرق التأمّل شيء أقوم من مسرحنا الواقعي الذي يميل إلى الخشونة .

أقول إنه لما كان الدكتور يونس يأخذ على الدارسين العرب تقصيرهم في النظر إلى هذه الفنون بعين الاهتمام والبحث والدرس . . لذا فهو يلتبس لنفسه غلداً في عدم القيام عنهم بهذه المهمة الآن ، وقد انقرض هذا الفن ، وإنما هو يكتفي بمحاولة وصف مسرح خيال الظل وبجواهره وصفاً عاماً يفيد من الدراسة المتأنية للنصوص ويستأنس بالروايات القليلة الخاصة بهذا الفن العجيب . ثم بعد ذلك يدخل في حياة الأديب ابن دانيال متناولاً باباته بالشرح والتحليل والدراسة . فيركز انتباهنا على ثلاث تمثيلات عارضاً إياها عرضاً وصفاً مجملاً ، وهي : « الأمير وصال » و « عجيب وغريب » و « اليتيم والضائع اليتيم » . . وتمثيلتين أخريين ومشهداً من مشاهد الجهاد ضد الحروب الصليبية . ولقد عثر على هاتين التمثيلتين فيما عثر عليه من مخطوطات بالقاهرة عام ١٩٠٩ وهما تنسبان إلى ثلاثة من مشاهير الممثلين في مصرهم : شيخ مسعود ، وشيخ على النحلة ، وداود العطار . أما التمثيلتان فهما « لعبة التماسح » و « حسن ظلي » . وكما كان يحمل بنا أن نصاحبه في عرض هذه التمثيلات ، ولكن نظراً لضيق المجال من ناحية واحتياج هذه التمثيلات إلى موضوع مستقل من ناحية أخرى ، رأينا أن نلتقي بالخاصة . . وغير لنا أن نترك الدكتور عبد الحميد يونس ينهنا إلى أنه : « ولتكن الكلمة التي أختتم بها هذا البحث على إجماله الدعوة ، أولاً : إلى تصحيح التراث الفني تصحيحاً يحفظ بما صدر عن الشعب ، وفي مكان الصدارة فن خيال الظل ، ثانياً : الاعتماد على هذا التراث ، لافي التأريخ للفنون ، ولكن في تطويرها بحيث تلائم وسائل العرض والإعلام الحديثة ، وتقديم أصول ونماذج يمكن أن تعتمد عليها القرائن المبدعة التي ترغب صادقة في أن يكون لها فن قومي يستوحى من الشعب كما يعبر عن ذات الفنان » . وإننا لنضم صوتنا إلى صوت الدكتور عبد الحميد يونس ، فنقول : لعل وعسى .

المسرح . . من ذهن المدير

حينما يذكر اسم أحمد حمروش ترن على الفور في آذاننا أصداء بداية فترة ازدهار ثقافي واكبت ثورتنا المباركة . خلال تلك الفترة تعرفنا على الأستاذ أحمد حمروش . عرفناه صحفياً يكتب اليوميات والحوار والتعليقات السياسية ، وقصصياً يكتب مجموعة قصص بعنوان « كومبارس » ورئيساً للتحرير في عدد من المجلات الأسبوعية والشهرية ونصف الشهرية ، صحفية منها وأدبية ، ولعل مجلات : الهدف ، وكتب للجميع ، والكاتب ، لا تزال تذكرنا بنشاطه الملحوظ .

من خلال هذا النشاط العريض يتضح لنا أن أحمد حمروش أحسن من يتفاعل مع الجو الذي يعيش فيه تفاعلاً سريعاً وحيوياً وذكياً . ففي الجيش يكتب من الميدان عن « حرب العصابات » و « أسرار معركة بورسعيد » ، وفي الصحافة يرأس التحرير ، وفي الأدب يكتب القصص ، وفي المسرح يؤلف للمسرحيات . . كل ذلك إلى جانب أعماله الإدارية الأخرى المرتبطة بتلك المناصب التي شغلها وما يستتبعها من مسؤوليات عظيمة تتطلب من القائم عليها بقلّة دائمة . . وهذه الحق يقال مقدرة فائقة .

وأحمد حمروش الذي أعطانا « خمس سنوات في المسرح » ومسرحية « الأزمة » ومسرحية أخرى لا يحضرني الآن اسمها . . يعطينا الآن « المسرح . . من الكواليس » . وهو كتاب يضم بين دفتيه رحلة أحمد حمروش ابتداء من تنصيبه مديراً للمسرح القومي حتى رحيله عنه مديراً عاماً لمؤسسة المسرح ، ثم إلى منصبه الصحفي الجديد الحالي ، رئيساً لتحرير مجلة روز اليوسف . وأول سؤال يتبادر إلى الذهن عند رؤيتنا للكتاب هو : لماذا يكتب أحمد حمروش عن المسرح ، وربما تأتينا إجابة فورية بأنه أمضى خمس سنوات مديراً لفرقة الدولة المسرحية التي تعتبر أكبر فرقة مسرحية في البلد ، وأنها لاشك سنوات حافلة بالتجارب التي يمكن أن تكون كتاباً رائعاً . ويقي بعد ذلك سؤال آخر هو : ماذا يمكن أن يكتب أحمد حمروش عن المسرح ؟

• إن هذا السؤال يرسم في أذهاننا حياة بكاملها لاشك عظيمة الأهمية ولاشك أيضاً أن أي

قارئ أو أى مهم بالمرح يتوق إلى رؤية هذه الحياة بكل حناضرها . وربما تكون هذه الرغبة فى إزاحة الستار عن كواليس المسرح هى - فى المقام الأول - السبب فى أن القارئ يتناول الكتاب بلهفة . وبالنسبة لى أنا شخصياً كانت هذه الرغبة حينها هى المسيطرة على منذ بدأت أتصفح الكتاب وأتلقى بمقلته الضافية التى كتبها رجل نثر به كثرة ثقافية قومية هو الدكتور حسين فوزى . ومع أن الكتاب بأسلوبه الرشيق جفيف ولم يتركى حتى أتمته ، فإن رغبى فى رؤية « المسرح من الكواليس » ظلت قائمة . ربما لأننى أخطأت التصور . ولكن ما ذنبى وعنوان الكتاب يشير لى مؤكداً أن هذا المسرح . من الكواليس ؟

والمسرح من الكواليس عنوان لمجد عظيم يمكن أن يكتبه رجل مسرح بكل ما تحمله كلمة « رجل مسرح » من معنى . لست أقول إن الأستاذ حمروش ليس رجل مسرح . ولكنى فقط أقول إن هذا النوع من الكتابة عرفه الأدب من قديم الأزل ، ليس لأن من سيكتبونه لابد أن يكونوا أدباء أو فنانين أو مصنفين أو ما إلى ذلك . . . قد يكتبه رجل فى مهنة ما سلخ فيها من عمره شيئاً طويلاً وتكونت لديه خلالها معطيات كثيرة يرى فى تبليغها للناس نفعاً وخيراً ، وفى فرنسا مثلاً يطلقون على الكتاب الذى من هذا النوع اسم « جورنال » ، أى أن كاتبه يسطر فيه يومياته الحافلة بدقة ، مكرراً على ما يمكن أن يفيد للطقى ، ويقولون إن فلاناً خلف ثروة ، خلف « جورنالاً » عظيماً ، مثل كتاب « حياتى فى الفن » لستانسلافسكى و« ذكريات الفن والقضاء » لتوفيق الحكيم . إن ستانسلافسكى « وتوفيق الحكيم » فى كتابيهما يقدمان لنا فى حقيقة الأمر « أعمالاً » فنية عظيمة من خلال احتكاك كل منهما بميلاته ، الأول : كرجل « مسرح » كبير ، والثانى : كرجل قضاء كبير أيضاً . إنا فى كتابين كهذين الكاتبين نتعرف فى المقام الأول على ستانسلافسكى الفنان ، وعلى توفيق الحكيم رجل القضاء ، وتبعاً لذلك فنحن نستفيد من تجاربها لأنها أولا مرت من خلالها وشاهدنا مولدها وما صاحبه من ملابسات . . . فالعجربة تصل إلينا مجرد تجربة مر بها الكاتب ، بل الذى يصل إلينا فى حقيقة الأمر هو حصيلة التجربة نفسها .

ولكننا فى كتاب « للمسرح » من الكواليس « فلاناً بأن الأستاذ أحمد حمروش يسجل - مجرد تسجيل - تجربته فى إدارة المسرح القومى . صحيح أنه فى أغلب الأحيان كان يحلل بعض المواقف ، ولكنه مع الأسف كان تحليلاً خارجاً عن الموضوع ، أو بمعنى أدق كان يسجل التجربة وما أثارته فى نفسه - لحظة حدوثها - من خواطر وأفكار . وقد يقول قائل :

ما المطلوب إذن أكثر من هذا ؟ ألم يجمع هذا المنتج كل من كتبوا كتاباً من مثل هذا النوع ؟ . . وردنا ، أن ثمة فرقاً واضحاً بين أن أكتب عن تجربتي وهي ملء كياني وأنا واقف على أرض صلبة من ماضٍ طويل فيها ، وبين موقفى نفسه وأنا لا أزال أستقبل التجربة . والأستاذ حمروش يبدأ كتابه من لحظة أن عرض عليه الأستاذ يحيى حق إدارة المسرح القومي ، ويفرد لما فقرة يسميها « الكلمة الأولى » يشرح لنا فيها ما آثاره الجبر في نفسه كرجل لم يكن في حسبانته أنه في يوم ما سيكون مديراً لمسرح الدولة ، ولذلك فكل الحواطر التي قامت في ذهنه كانت حول ما سيفعله في هذا المنصب الجديد ، وهو الصحفي الذي اختار الصحافة مهنة . ثم ينتقل إلى فقرة أخرى بعنوان « ومع الأصلاء » يشرح فيها لقاءه بالفرقة لقاء حياً . ثم يبدل إلى فقرة « رجعة إلى الوراء » . . وهكذا يمضي بنا خطوة خطوة كأنه يهدف إلى إعلاننا بالحكاية ليس إلا . . ومن هنا جاء الكتاب نوعاً من المردشة الصحفية . صحيح أنه يضع أظفارنا على بعض ما كان خافياً على القارئ العادي من الظروف والملايسات التي أحاطت بالمسرح القومي خلال تلك الفترة . وصحيح أنه أبرز لنا ذلك الدور الرائع الذي قام به الأستاذ أحمد حمروش في المسرح القومي . ولكن ماذا بعد ؟ لقد علمنا أن الأستاذ « حمروش » أدار المسرح القومي بحسن كفاية ، وحل كثيراً من قضاياها وأهمها قضية الممثل الذي رد إليه اعتباره وكافأه مادياً ومعنوياً ، وتدخل بنصيب مشكور في فتح الطريق أمام جيل من كتاب المسرح رسخت أقدامه الآن وأصبح يكون عنصراً هاماً من عناصر نجاح هذه الفرقة ، وجعل للمسرح - لأول مرة - يشارك في إزكاء روح المقاومة الشعبية في أثناء معركة بورسعيد ، وصارع من أجل استقرار الفرقة في دار محترمة تقدم عليها عروضها ، وجلب بالفرقة الأبطال العربية في رحلات فنية خصبة عمقت الصلة بيننا وبين أشقائنا في الأراضي العربية ، وأذاب ما كان قائماً بين بعض الممثلين وبعضهم من خلافات .

وعلى أى الأحوال إذا كان الدور الذي لعبه الأستاذ أحمد حمروش في إدارة المسرح القومي قد وصل إلينا عن طريق تبعا لنشاط المسرح عن قرب ، فإن تعرفنا عليه من خلال هذا الكتاب يلقي بعض الضوء على كثير من القضايا الهامة التي صادفت الأستاذ « حمروش » خلال اضطلاعاه بتلك المهمة الصعبة . كقضية وقوف بعض العناصر الرجعية ضد التيار التقدمي الذي حاول الأستاذ حمروش أن يحلّه بإدخال دماء جديدة من كتاب المسرح . وقضية الميزانية الضئيلة التي كانت مخصصة لقيام الفرقة . وقضية المدير « الفنان » ، أو بمعنى ل للمسرح المصري

آخر المدير الممثل والمدير المخرج ، أو ما إلى ذلك . وقيل إن موقفه كفتان يخلق نوعاً من الخلافات لا تنتهى . وفوق ذلك قضية ارتباط الجمهور بالمرح وبالنص المسرحى وكيف أن المسرح لابد أن تكون له شخصيته ليصبح هناك بالتالى إمكانية عقد صلة بينه وبين الجمهور .

نقول إن الأستاذ أحمد حمروش ألقى بعض الضوء على هذه القضايا وأمثلةا . ولكن ، نحس أن الأستاذ « حمروش » صحفى « يتقد نشاطاً وحيوية دخل المسرح القومى لينقل لنا تحقيقاتاً صحفية دقيقة عما يدور بداخله . وكثيراً ما كانت حاسته الصحفية تشرده إلى أبعد ما هو مطلوب بالنسبة لبعض المواقف التى كان يبحثها . حاسته الصحفية كانت تدفعه دائماً إلى أن يتكشف الأمور ، ويتسلح ضلها . لذلك كان الأسلوب يستهويه فيستغرق فى الكتابة صفحات طويلة دون داع . فهو مثلاً لكى يثبت لنا أن جمهور المسرح عندنا لم يتكون بعد ، يعطينا مسحاً تاريخياً لنشأة المسرح فى بلدنا ، عبارة عن تسجيل معلومات مستقاة من مصادر معروفة ، يوردها دون ضرورة موضوعية ، ثم فجأة يتركها وينتقل إلى فقرة أخرى ربما تكون عن المصروفات مثلاً أو عن الرحلات أو عن الليزانية . وقد خلق هذا المنهج الغريب نوعاً من التفرق فى مواد الكتاب ، والتشتت فى ذهن القارئ . فنحن مثلاً نقرأ فقرة ضافية عن رحلة فى دولة عربية قام بها المسرح . ثم بلا سابق تمهيد أو ترتيب منطقي مفهوم ندخل فى فقرة عن « ثقافة الفنان » أو عن أهمية أن يكون هناك « مسرح دائم للفرقة » ، وهكذا . إن الإحساس الذى يصاحبنا طول قراءتنا للكتاب هو أن الأستاذ « حمروش » فى خضم هذه التجربة الجليدة عليه كان يحاول أن يتعرف على طريقه .

على أن الكتاب لا يخلو من فقرات طيبة ونعنى بها تلك التى حشد فيها الأستاذ حمروش كثيراً من الوقائع التاريخية التى يمكن الرجوع إليها . ولعل أهم فقرات الكتاب هى فقرات الجزء الثانى التى تقع للكتاب فى مؤسسة فنون المسرح والموسيقى بعد أن ودع المسرح القومى . ومع أنها لم تتخلص من طابع التسجيل الحرفى لتحركات الكاتب واصطدامه بكثير من ثغرات النص الإدارية التى حركت فيه اهتماماً خاصاً بمحمد ، فإنها طرقت موضوعات هامة كموضوع المسرح الإقليمى ودور المؤسسة فى حقل المسرح . ثم يشير إلى ظهور فرق التلفزيون المسرحية بإصبع الاهتمام ، مفنداً دعواه بأن هذه الفرق طفت على شخصية المسرح الجاد وكادت تقتله ، لولا أنها من جانب آخر خلقت نوعاً من الاهتمام بالمرشح وأسهمت فى تكوين جمهور للمسرح

عندنا وإن كانت خسارتنا الأدبية والمادية الناجمة عن قيام هذه الفرق أكبر بكثير من مكاسبنا منها أيا كان نوعها . وعلى أى الأحوال فلقد سعدت جداً بكتاب المسرح من الكواليس . . . ولكن أود لو يسمح لى الأستاذ أحمد حمروش بتغيير عنوان الكتاب - بالنسبة لى على الأقل - وتسميته : « المسرح . . من ذهن المدير » .

بين الطريق الصعب والقالب التقليدى

الدكتور نعم عطية واحد من القلائل الذين يساهمون في تنمية الحقل المسرحى في مصر ، بالدراسات النقدية والأبحاث والمقدمات الصافية والمترجمات الأمينة والبرامج الإذاعية الحافلة . وهانحن نراه الآن في منع الحقل المسرحى مزيداً من نفثات روحه ، فيعطيه قطعة من ذات نفسه تكون إيذاناً لنا بأن تناقشه بشأنها ، باعتباره مؤلفاً لاناقدأ ، يهدى المؤلف مسرحيته إلى صديقه شوقى عبد الحكيم « الذى اختار الطريق الصعب ورفض أن يقلد » - أى أنه بطريقة غير مباشرة يكشف لنا عن اتجاهه هو في هذه التجربة ، موجياً إلينا أنه اتخذ لنفسه أسلوباً متميزاً خاصاً به ، وأنه هو الآخر اختار له طريقاً صعباً ورفض أن يقلد . ولعله يقصد بالطريق الصعب صعوبة أن يكون لك أسلوب منفرد ذو سمات وملامح خاصة ، أن تكون لك شخصية مستقلة . وإذا كان المؤلف يحمّد لصديقه اختياره الطريق الصعب ورفضه التقليد ، فإننا لاشك نحمّد له هو - نحن الأقرين - هذا الاتجاه في حد ذاته : فهو اتجاه نحو تكوين شخصية ، ربما تكون منطلقاً نحو اكتشاف شخصية مسرحنا . وقضية التجديد قضية أزلية ، ولكنها في بلدنا تتخذ الآن شكلاً حاسماً وخطيراً ، في زحمة هذا الطوفان الذى يغرقنا بالأشكال والقوالب الأجنبية بصورة تدعو للذعر حقيقة . فالوضوح في بعض الأعمال كثيراً مايكون مصرياً ولكن وضعه في شكل أجنبى يخفقه ، أو على الأقل يطنى عليه فيطبعه بطابع أجنبى ، نظراً لارتباط الشكل بالمضمون ارتباطاً وثيقاً .

في تقديرى أن الشجاعة الوحيدة في « الفنى الشجاع » هى شجاعة المؤلف . إنها شجاعة فريدة حطمت كل شىء في سبيل لاشىء . تقدم المسرحية شاباً يقول عنه المؤلف إنه شجاع ، وإذا حاولنا البحث من شجاعة هذا الفنى عميت أبصارنا لاضطرارنا لقراءة المسرحية مثنى وثلاث ورباع . هذا الشاب فى يثور على منطق آبيه الرجعى ويتمرّد على حياة القصر ويتزل إلى الحياة فلا تنصفه الحياة . ذلك أنه صريح ، وصراحته هى مصدر شفافه ، ومع ذلك يصّر على موقفه من نبد التقاليد القديمة ورفض النفاق الذى يقول عنه أستاذة إنه هو السبيل المتعارف عليه لترويج بضاعته وبضاعة الفنى - كما تتضح لنا ، بأسلوب تقريرى بحث - هى الأشعار

والأغنيات . وشاعرية الفنى لا تجد فى الجو المحيط به مناخاً صالحاً لتوها ، ضموت ويموت الفنى و « الذكري على مر الأجيال باقية » .

وهكذا ينهى المؤلف مسرحيته . أما أنا فأقول إن ثمة ذكرى فن يخلقها مثل هذا الفنى . فهو لم يترك فى إحساسى حتى مجرد التأثير ، لم أتعاطف معه ، لم أحس بأنه شاعر ، لم أحس بمشكلته ، بقصيته . لقد كان مجرد كلمات جوفاء تتوالى هنا وهناك بلا مرير مفهوم . وكلمات الحوار تستوى مع كلمات الإرشادات ، ولا فرق بين هذه وتلك ، فيمكنك ببساطة أن تنقل الإرشادات مكان الحوار والحوار مكان الإرشادات دون أن يحدث أى خلل . فى كلمات المسرحية فوضى ، وشخصياتها لا تميزها عن بعضها أية ملامح خاصة بأى منها ، حتى الحوار الفنى يمكن أن يقوله الأستاذ ، ويمكن أن يقوله الأب ، وكذلك يمكن أن تقوله ذات الشعر الأحمر : فهو فى النهاية كلام المؤلف نفسه وتفكيره ومنطقه ، ولتذهب الشخصيات وليذهب للمسرح معها إلى الجحيم . والأثر الوحيد الذى يمكن أن تتركه هذه المسرحية هو خلق أزمة ثقة فى نفس قارئها . فيتوهم القارئ خطأ ، لأول وهلة ، أن هذا الشيء المعقد بكلماته القليلة وإرشاداته الغزيرة لا يمكن أن يكون موضوعاً هكذا لله فى الله ، بل لابد أن المؤلف يقصد من وراءه شيئاً ، ولكن اطمنأ أيها القارئ الذى قرأها ولم يعد منها بشيء ، فقد مررتنا نحن بهذه التجربة وأمسكتنا بكل حرف وحلناه وأرجعناه كما يقولون إلى عوامله الأولية فأتضح لنا أن لاشيء هناك ، وأن عقليتك وعقليتنا لا تزال بخير . واعلم أن أغلب شبان القاهرة المثقفين الذين فهموا سائر التجارب العالمية ، مقولها ولا معقولها ، لم يفهموا هذا الفنى الشجاع - وقد اتضح لى هذا فى أحاديث كثيرة دارت بينى وبينهم .

أنا لا أدري بالضبط ماذا يريد المؤلف بتجربة كهذه . هل لديه مثلاً أقوال وآراء خطيرة يخاف أن يعلق فى حبل المشنقة لو صرح بها ؟ وإذا لم يكن لدى المؤلف - وهذا هو الواضح - شيء خطير ، فما الداعى لأن يعقد نفسه بهذه الدرجة ؟ إن الفن ليس هو الغموض ولكنه الوضوح والبساطة . أنا لا أحاول الانتقاص من موهبة المؤلف : فعل العكس ، أنا ممن يؤمنون بثقافته المسرحية ، إلا أننى أرى من واجبي أن أذكره بحقيقة هامة لا أظن أنها تغييب عن وعيه . تلك هى أن غموض العمل دليل قاطع على غموض الرؤية ، وأن الرؤية إذا غمضت استحالة التعبير عنها ، وأنه قد يكون المؤلف بهلواناً بارعاً فيلد مولوداً وهو لا يدري من كنهه شيئاً ، ولمعاً جاء ذاك المولود جراثومة تعذب البشر وتنخر فى أفتدسهم ، وقد تميت فى الناس

فساداً ، وأنه قد يكون ذلك البهلوان ذكياً بعض الشيء فيتعمد إعطاءنا مولوداً لا ملامح له ثم يركنا نترشق بالآراء وتتناطح بالحجج والتفسيرات والتكهنات على حين أنه يخرج لنا لسانه عبر أكتافنا . إننى أخشى على براعمنا الجليلة ، وعلى المؤلف بوجه خاص ، من خطر ذلك التيار البهلوانى .

الحوار فى المسرحية مكتوب على طريقة مايسمونه « بالشعر الحديث » . فثلا تقول الفتاة حينما طلب الفقى منها الزواج :

الفتاة : إيه ؟ !

الزواج منك ؟ !

أنت مجنون !

(تسحب يديها من يديه صابحة)

اتركنى

الفقى : (غير فاهم) معذرة

ربما كان على أن أطلبك من أمك

الفتاة : (تمجتاحها موجة من الغضب والاشمئزاز)

هذا سخف .

منك .

فبالله عليكم ، بماذا تسمون هذا الكلام ؟ هل هو شعر مثلاً ؟ إذا كان المؤلف يرى أنه شعر ، فما أبعد مثل هذا الكلام عن الشعر ، إنه لا يبلغ مستوى الكلام العادى فضلاً عن أن يكون شعراً . وإذا كان المؤلف يعرف - وهو قطعاً يعرف - أن هذا ليس شعراً ، فما الدامى لأن يكتب كل حرف فى سطر ؟ وما دام المؤلف قد استخدم اللغة القصصى فلم جاء كلامه عادياً هكذا ؟ إن الكلمة المسرحية كلمة يعمل لما تمثال ، كلمة مشحونة بالانفعالات ، نابضة بالأحاسيس ، حافلة بالصور الموحية . أما هذا الحوار فإنه يمكن أن يصلح للحديث فى أى مكان آخر ماعدا المسرح . إنه يشعر بأنه كلام مترجم . إننى لمتدهش : هل هذا هو « الطريق الصعب » كما يراه المؤلف ؟ إن كان رفضه للتقليد يعنى الانزلاق إلى هذا المنحدر ، فربحاً بالتقليد .

ومسرحية عنوانها « الفقى الشجاع » لابد أن تقوم فيها شجاعة الفقى بدور البطولة الأول .

أما في مسرحيتنا هذه فإن المؤلف كالمدرسين سواء بسواء - يمسك مؤشراً بصاحب حوار الفنى ، عن طريق الإشارات ، مشيراً لنا على أن هذه اسمها شجاعة الفنى . على أية حال فلنقم حداً بيننا وبين هذه التجارب الطليعية ، ولنعد إلى مسرحنا التقليدى ، وسرى أن هناك شيئاً شجاعاً حقاً وحقيقاً . وأمامى الآن مثالان للشجاعة ، نحس بشجاعتهما إحساساً نابعاً من طبيعة الموقف ، وهما راجى حمود ، المخرج السينمائى فى مسرحية « سبأ أونطة » لنهان عاشور ، وسعيد ، الضابط الشاب فى مسرحية « المحروسة » لسعد الدين وهبة .

وقد اخترت هذين النموذجين لأنهما بارزان فى تاريخ مسرحنا الحديث ، ولكن لأنهما بالقياس إلى فنى نعم عطية يثيران اختلافاً حول معنى الشجاعة عموماً . وإلحق أنه إذا كانت « الفنى الشجاع » مسرحية يعتقد مؤلفها أنها طليعية تمشى فى الطريق الصعب ، فهى تحتق كذلك فى طريقها ذاك . أما مسرحيتنا « سبأ أونطة » و« المحروسة » فمسرحيتان تقليديتان ، ومع ذلك نلمس فيها الجو للمصرى الصميم بطعمه ومذاقه ونكهته . ولئن كانت الشجاعة فى نظر نعم عطية هى تمرد الفنى على دنيا القصر وعضن التقاليد وإعلانه رأيه بصراحة تامة أدت إلى موته (مع أنه طول حياته - على حد قوله - « شغفت بالتوفيق بين الفرد والوسط الذى يتحرك فيه ، واحتفظت للشخصية بحياتها الداخلية حتى عند دخولها إلى الحياة المشتركة ، ودافعت عنه عند ضد طغيان الوسط المحيط به » ، ومع أننا لم نره طوال المسرحية إلا ميتاً موتاً حقيقياً) - أقول إنه إذا كان المؤلف يعتبر من الشجاعة أن تقول رأيك ، ومن نفسك أن تخرج لسانك لمؤلاء الأوغاد الذين تفلوك ، فإن الشجاعة فى نظر كل من نهان عاشور وسعد الدين وهبة هى أن تتصر على ذلك العفن ، الشجاعة عندهما هى إيجابية الموقف والشخصية فى آن معاً ، ليست شجاعة خطائية ولكنها شجاعة فعلية نابعة من إيمان المؤلفين بالإنسان أولاً ، وبضرورة التغيير والثقة فى الإرادة ثانياً .

وكل من المخرج راجى والضابط سعيد وضع - كالفنى إياه - فى ثورة عفن ، هى فى حد ذاتها مناخ غير صالح لنمو بذرة طيبة . جاء الشاب راجى من بعثة الدراسة فى فرنسا ، وفى ذهنه آمال وأحلام سينمائية يود لو يبينها على أرض بلاده . ولكنه فوجئ بأن الواقع مر مرارة لا تختمل . فلوك السينما فى البلد هم أبعد الناس عن السينما والفن عموماً ، إنهم مجموعة من الأفاقين الضبابين اتخذوا من السينما حقلاً يلدرون فيها الملالم والدعارة على مستوى : المادى والفكرى ليجنروها فى النهاية ذهباً يشيدون به العارات ويفتخون التاكسيات . وفى جو كهذا

يمكن أن يكون سمير فخرى عامل الجراج السابق صاحب شركة سينائية ، وشلفم الريجيسر مديراً للإنتاج ، وشحاتة ممد الاستديو مخرجاً ، وعادل زهير المحامي الفني مؤلفاً ، وكذلك أ. م. الصحنى الذى ناقداً ومؤلفاً ومورداً للوجوه الجليدية والكومبارس ، والسبت مجرى حسين الداعرة ذات الحسمين عاماً أستاذة وفاة أولى للحدود الأول فى كل فيلم ، وأن تلقى -تبعا لذلك- القصص والسيناريوهات ، ولامانع من أخذ رأى شلفم فى حبك مشهد من المشاهد ، ولامانع أيضاً من قبول اعتذار راجى عن إخراج الفيلم ، وليقم سمير فخرى بإخراجه . السوق رائجة والحقيقة ضائعة والمسولية من الصعب تحميلها . لا مجال هنا إذاً لشيء اسمه الفن أو الأخلاق أو ما إلى ذلك . على كل من يزعم الدخول فى الكادر ليصبح نجماً لأمماً ، أن يلف فى غمرة بالية كل ما يحرس عليه الإنسان من قيم معنوية ويلقى بها عند الأقدام لنسحقها .

والنوق إلى صنع شيء ذى قيمة يضطرم فى أحاق راجى حمود ويؤرق لياليه ويكاد يزهق روح ذلك المارد الذى يتناول رأيه فى أماته مانعاً إياه من الانزلاق نحو الرذيلة . ولكن شجاعة الفتى راجى تمنحه مزيداً من الصمود والإصرار على موقفه ، وتمنعه من التفرط فى قيمه ، وتعطى أمه طاقة استمرار عجيبة ، وتبيح به أن يقف فى طريق فتحة الطالبة الجامعية التى تعتبر- فى نظره وفى نظر الحقيقة - مثالا لفسحة السينا المنحرفة فى البلد ، إذ كانت فتحة تود أن- تكون ممثلة (فالسينا يوضحها ذاك خفتت جيلا قاسد الأخلاق تافهاً) . ويمتنعها من الدخول فى ذلك الوسط للنحل ، وينصحها مختصاً أن تكمل دراستها الجامعية ثم بعد ذلك تفكر فى التمثيل ، بل إنه يرفض علاقة كانت فتحة تريد أن تقيمها معه . وكان بإمكان راجى أن يتحول إلى نجم لامع يلعب بالذهب لو هو فقط تنازل عن بعض ما يمسك به . ولكنه لم يفعل ، وفضل أن يبيع أثاث يته ليحصل على قوت يومه . وكانت فتحة فى رأيه تمثل الجمهور الذى يتفاعل مع المهرلة السينائية . وكان هو يأمل كثيراً فى تغيير هذا الجمهور ويعمل على سرعة تغييره . وفى نهاية المسرحية نشهد موقفاً بارعاً لسمير فخرى ملك السينا وهو يحاول تمرية فتحة ، فإذا تمرت فتحة وقع العقد ، وإذا وقع العقد كان ذلك إيذاناً باستمرار المهرلة . ولكن الأمور كانت قد بدلت فكشف . وفى عز الليل يأتى راجى ليضع نهاية للمهرلة ويأخذ فتحة وقد تغيرت نظرتها وفهمت الحقيقة تماماً . ويتغير نظره فتحة تنضح بارقة أمل فى غد السينا الذى يسمى إليه راجى .

وهذه المسرحية ، والحق يقال ، من أضعف مسرحيات نهمان عاشور فنياً وفكرياً . فهي تعتمد على قطاع واحد ، هو قطاع السيّا آن ذاك ، وتعمل على فضحه وكشف أسرارهِ ، وكان من الواضح أن نهمان عاشور ويدعو إلى تأميم السيّا لكي يتسنى للدولة أن تشرف بنفسها على تنمية هذه الصناعة الثقيلة . وهذه الدعوة سيطرت على ذهن المؤلف طوال كتابة المسرحية ، فجاءت المسرحية وكأنها مذكّرة تفسيرية يطرحها نهمان عاشور أمام عيون الدولة لتتخذ الحل الخامس حيالها . ولذلك خلعت المسرحية من الجانب الفكري وغدت محدودة القيمة الفنية . وهذه بالطبع عادة الأعمال الفنية الدعائية ، ينتهي دورها بانتهاء ماتدعو إليه . والحسنة الوحيدة في مسرحية « سيّا أونطة » هي ماتحتل به من حوار نابض حي . ولقد حفلت المسرحية ببعض المواقف المقتعلة ، التي أرى أن المؤلف لم يقصد بها سوى الإضحاك - مثل ذلك المشهد الذي ازدوج فيه معنى قتل زوجة إحدى شخصيات الفيلم بقتل زوجة إحدى الشخصيات الواقعية الموجودة في نطاق الشركة . إن هذا الموقف لم يضيف شيئاً جديداً ، ولعل المؤلف قصد به أن يخلق خلافاً بين ميمر فخري صاحب الشركة وبين موظفه شلفهم لينتهي الأمر بطرد شلفهم من الشركة وليختم بذلك الفصل الأول . على أية حال ، لقد كان مشهداً مبألغاً فيه إلى أبعد حد . ومن المعروف به أن « عاشور » يحنى عناية فائقة برسم الشخصيات رسماً دقيقاً .

وإذا كان المؤلف قد ركز كل اهتمامه على شخصية راجي باعتباره بؤرة الضوء والشعور التي تركزت عليها فكرة المسرحية ، فلعل سعد الدين وهبة أكثر تركيزاً على بطله سعيد في هذه الناحية بالذات . وربما يكون السبب في ذلك هو الاختلاف الواضح بين البطلين . فشخصية راجي كان يشوبها ظل من اليأس من تضخم المهزلة . أما شخصية سعيد فكانت تستمد من تكثف الغنى طاقة أمل جديدة . فسعيد يعيش فترة من أنعس فترات تاريخنا . وهي تلك الفترة التي سبقت قيام الثورة والتي يمكن أن نقول عنها إنها كانت إرهاباً بقيام الثورة ، فترة كانت تعاني من أزمة ضمير عامة تسود الحياة كلها ، اختنق فيها كل شيء حتى الحياة نفسها المنطق الوحيد الذي كان يحكمها هو منطق الإنسانية في معاملة الآخرين . الإنسان يصارع نفسه صراعاً غير شريف . والسلطة تستغل أسوأ استغلال . لا ، لم تكن سلطة ، بل كانت سلاحاً في يد محكّريها يستخدمونه لتحقيق الرفاهية لهم وحدهم وسلب الدماء من عروق البسطاء والعزل من السلاح . ومركز السلطة هو السراي ، السراي هي السلطة العليا تستخدم السلطة القضائية والسلطة التنفيذية لتحقيق أغراضها . والسلطان - القضائية والتنفيذية - تتصارعان إحداها

ضد الأخرى صراعاً تافهاً متمثلاً في ذلك التنافس والحقد الرهييبين القائمين بين زوجة المأمور وزوجة وكيل النيابة ، صراعاً تافهاً تفاهة الفراغ الذي يعيش في أدمغة أفرادها وحياتهم . المأمور يستخدم العملة ، والعمدة يستخدم الحقرء ، والحقرء ينهشون لحم المساكين والمعلمين ، وقضية الشعب ممبعة حائرة تائهة ، والكل من حيث يدرى ومن حيث لا يدرى يجند في خدمة الحكام وأولى الأمر ، مسلم لهم مصيره يلعبون به كيف يشامون .

من الطبيعي في جو كهذا أن تنطفئ أية بارقة ضوء تلمع في الأفق . فأياً كانت قوة الإشعاع في تلك البارقة ، فهي لابد أن تختفي خلف سحبابات كثيفة من الدخان . وسعيد عنصر طيب ونبته ضالحة لجيل متفتح أدرك دوره واحترم إرادته . كيف استطاع أن يتلامح في جو واحد مع المأمور ومعاون الإدارة ومن إليها ؟ إن الصراع قائم على أشده بين الجو العفن الذي يقف على رأسه المأمور وبين الضباط الجديد سعيد ، والمؤامرات تحاك للإيقاع به وجذبه إلى ذلك الجو . ولعل شخصية بنت المأمور في المسرحية هي الفخ للنصب له . فزوجة المأمور كانت ترى فيه أحسن عريس لابنتها . وواضح طبعاً مافى هذه اللمحة من إيماءة خفية إلى ما ترمى إليه زوجة المأمور ، لكأن في هذه المرأة تمثل « طبيعة » الجو العفن التي تسعى إلى ضم هذا البرعم النظيف إلى حضنها بترويعه من ابنتها . ولو كان قد وقع في حبالها لتحول بالضرورة إلى واحد منهم . ولكننا نرى سعيداً يخط لنفسه خطاً آخر يتفق مع إرادته ووعيه بها . كان على خط مستقيم ضد المأمور وضد الجو عموماً . لم تنفع معه الأعجب المأمور ، ولا عزائم زوجة المأمور ، ولا أحجية أم عباس . كانت هذه المحاولات تعطيه مزيداً من الإصرار والإيمان بموقفه ، ويتخذ منها منارات يستهدى بها في سيره نحو غايته : العمل على عدم سلب الإنسان إنسانيته ، وتوعيته بها . وكم كانت رائحة تلك النهاية التي كللت كفاح سعيد : فهاهو ذا يضع يده في يد عبده أفندي المدرس الإلزامي ، ويتعاهدان معاً على مصادقة الكتاب . كانت هذه النهاية بداية لتحقيق أمل سعيد ، وهي نشر الوعي والإشعاع الثقافي بين الناس البسطاء حتى يدركوا حقيقة وجودهم .

وسعد الدين وهبة يسمى مسرحيته « المحروسة » . والمحروسة هي قرية من قرى مصر كانت تمتلكها الخاصة الملكية بما فوقها من زرع وضيع وبشر . ومن الواضح أن ذكاء المؤلف في اختيار المحروسة أرضاً تقوم عليها أحداث مسرحيته أعطى المسرحية بُعداً جديداً لما كانت عليه مصر عموماً قبل الثورة . فصر في حقيقة الأمر لم تكن أيامها إلا محروسة كبيرة تملكها كذلك

الخاصة الملكية . ولولا وجود شخصيات كشخصية سعيد ووكيل النيابة لظلت حتى الآن ، مهروسة . وهذه المسرحية هي أولى مسرحيات المؤلف المنشورة ، التي بلغت الآن ست مسرحيات . ويرغم أنها التجربة الأولى في حياة المؤلف المسرحية ، فإنها وضعت بمبادرة في مركز تاريخي هام بالنسبة لمسرحنا المصري المعاصر . وللمؤلف يمتاز بالصدق الموضوعي أولاً وبالرؤية الشعبية ثانياً .

وأعنى بالرؤية الشعبية أن موضوعاته قريبة دائماً إلى الأفهام ، مع احتفاظها بمستواها الفني الذي يضعها جنباً إلى جنب مع أية مسرحية لأي كاتب أجنبي من الكثيرين الذين نترجم لهم . ومع أن المسرحية لاتعطينا حكماً صادقاً على مسرح سعد الدين وهبة ، فإنها تحدد لنا معالم شخصيته وتحمل بذور فلسفته التي اتضحت جوانبها في بقية مسرحياته : صراع الإنسان ضد القوة الظاهرة التي تسير دفة حياته .

«أراخت» . . اللامسرحية

من الحقائق المسلم بها في تاريخ المسرح المصري أن «أحمد شوقي» هو الرائد الأول للمسرحية الشعرية . وأن أحمد شوقي في رواياته المسرحية كلها تقريباً قد وقف على أرض مسرحية ، لعل راسين وكورني وأغلب كتاب المسرحية الشعرية الفرنسية هم العمد التي تنتصب فوقها تلك الأرض بحكم دراسة شوقي في باريس في أثناء إيفاده في بعثة لدراسة القانون الفرنسي من قبل السراي . وأن أحمد شوقي إذا كان في أشعاره بوجه عام والمسرحية منها بوجه خاص قد تأثر تأثراً واضحاً بالتراث الشعري العربي الأصيل ، فإنه في مسرحياته قد جمع إلى ذلك بين الأصالة العربية في التعبير وبين تطويع اللغة الفصحى والأوزان الشعرية الخليلية والقالب العمودي . . للمسرح . ومع أن أغلب متقفينا يعرفون الدور الذي قام به شوقي في المسرح الشعري ، فإننا نعود فنلق بعض الضوء على أسلوبه في تناول المسرحي الشعري لما له من أهمية في هذا العمل الجديد الذي تعرض له بالنقد ، وهو مسرحية «أراخت» للشاعر الشاب «محمد العفيفي» .

كان من الواضح أن شوقي اتجه انجماً كلاسيكياً . فهو يختار موضوعاته من التاريخ ، والتاريخ المصري على وجه التحديد ، مقتفياً بذلك أثر شعراء المسرح الكلاسيين في استلهامهم التاريخ موضوعات لمسرحياتهم غير أن شوقي نراه يميل إلى التاريخ الأسطوري لا التاريخ الحقيقي . وهذا ميل شاركه فيه كثير من شعراء المسرح في كثير من بقاع الأرض . وإننا إذ نرى أثر شوقي يمتد إلى كل من عزيز أباطة وعلى باكتير فيما أنتجوا من مسرحيات شعرية انتهجا فيها نهج شوقي ، حتى فيما وقع فيه من أخطاء درامية لانغفر بالقياس إلى الأحكام النقدية الحديثة . . نرى كذلك أن هذا الأثر لم يقف عند حد أباطة وباكتير فحسب ، وإنما يمتد إلى شاعر من شباننا أبناء هذه الأيام هو محمد العفيفي .

وإذ يكتب شاعر كشوقي مسرحياته التي كتبها ، فإن حكمتنا على مسرحياته لا بد أن يرتبط -بالضرورة والاحتمية- بالظروف التي نشأ فيها فنه وخصيلة عصره الثقافي آن ذاك من هذا الفن . فإذا أضفنا إلى ذلك خواء تراثنا الأدبي من فنون المسرح تبين لنا مدى أهمية الدور الذي قام به

شوق من ناحية ، ومدى اللين والرق للذين يمكن أن تناول بها أعماله المسرحية من ناحية أخرى . ومهما يكن من أمر فإن قيمة أعماله تلك لو خفت على مر السنين والصور فإنه يبقى لها فضل الريادة في هذا المجال . أما أن يكتب شاعرنا محمد العفيف مسرحية « أراخت » الشعرية في هذه الأيام ، وبعد أن ساد في حقنا الأدبي ما يمكن تسميته بالازدهار المسرحي بالقياس إلى ثرائنا الفقير في هذا الفن . فإننا يجب أن تناولها بشيء من القسوة والرفق في آن معاً . القسوة : لأن الثقافة المسرحية أصبحت والحمد لله ميسرة لكل من يعرف كيف يملك الخط ، وأن محمداً العفيفي كان عليه أن يعيش في أحدث تطورات المسرحية في عصرنا الحاضر لكي تنهى مسرحية بنت عصرها . والرفق : لأن هذه المسرحية هي التجربة الأولى في حياة الشاعر وإن كان قبل ذلك قد أصدر ديوانين من الشعر هما « العملاق الأسمر » و « آفاق الصمت » وقد لاحظنا من قراءتنا للذين الديوانين انتساب الشاعر أو انتماءه إلى المدرسة الكلاسيكية في الشعر ، أو إن شئتاً سميناها المدرسة القديمة التي تتخذ من القالب العمودي شكلاً لمعاتها ، ومن الألفاظ القديمة المتحلقة المخطئة أوعية للمعاني أو معارض تهتم في الدرجة الأولى بالرنين الموسيقي والضرب الإيقاعي في نهاية كل مربع .

وأرجو ألا يفهم من كلامي هذا أنني متعصب لشكل القصيدة الحديث . ولكنني فقط أرمي إلى أن الشاعر في مسرحيته هذه قد نهج نفس النهج الذي بدأه في قصائده الأولى من ناحية الصياغة الشعرية . . وملك طريقاً سلكه من قبله أحمد شوقي في البناء الفني لمسرحياته . . وفي تقديري أن هذين خطان كبيران أوقع الشاعر نفسه فيهما دون أن يدري . فإذا كان من المفهوم بداهة أن أحمد شوقي مع تطويعه للكلمة العربية الفصيحة ، بحيث تتناسب والتولين الدرامي للفعل فإن سجن القالب العمودي للشعر العربي القديم قد حال بينه وبين الانطلاق في التعبير . وبدلاً من أن تتحدث الشخصيات على سجيها بما ينبع من مواقفها الدرامية ، كانت تتحدث بما يتبع للبناء العمودي في الشعر أن يكتمل وبشكل بذلك قصيدة عصماء يمكن ببساطة أن تفصلها عن المسرحية ونعتبرها قصيدة مستقلة بذاتها كما حدث حين لحن عبد الوهاب بعض قصائد مسرحيات شوقي وغناها . هذا من ناحية الصياغة الشعرية . وأما من ناحية سلوكه طريق شوقي فإنما يتضح في استلهامه التاريخ الأسطوري موضوعاً لمسرحيته ، مع غارق بسيط وهو أن شوقي استلهم التاريخ المصري في حين يستلهم العفيف التاريخ الأسطوري الهندي ولا أحد يدري ما الحكمة في هذا . .

إنه يختار أحدى تارخية أسطورية تتحدث عن الملكة أراخت التي كانت ترتبط وجدانياً بروح الشعب الذى كان يمن فى تعذيب زوجها الملك بلاذ أحد ملوك الهند القدماء فى سبيل سعادته هو ، التى أراد أن يقيمها على أشلاء ضحاياه . وقد أودى تعاطف أراخت مع الشعب بحياتها ، إذ يقتلها الملك فى لحظة غضب جنونى بعد أن يقتل الحكيم « كبايون » الذى فسر له خطأ رآه ، وكان تفسير الحلم يتعارض مع خطة الملك فى بناء سعادة مزيفة تجمعهم براقصة القصر « حوارا » . ولكن أراخت التى ماتت لماتت روح الشعب فى شخصها بموتها ، نراها تحيا من جديد ، فتحي بالثالى روح الشعب وتخصر ثم تتقم من الملك انتقاماً معنوياً يتصافر فيه الشعب مع الجبلش وإن كان الملك قد قتل نفسه فى النهاية بمنجبره الذى قتل به الحكيم وأراخت . وخلف هذه الأحدى البسيطة تلوح لنا فكرة رائعة كان من الممكن أن تقوم عليها مسرحية شعرية لأبأس بها ، تلك هى فكرة الحكيم كبايون الذى قتل من أجل الكلمة فأحيا بمقتله روح النضال والكفاح فى وجدان الشعب . لو أن الشاعر ركز على هذه الفكرة وجعلنا نرى أراخت وبلاذ وكل معطيات المسرحية من خلالها . . لو أنه صبر عليها وتركها تنحصر فى وجدانه حتى تتضح معها وسائله التعبيرية وحصيلته الدرامية . . لو أنه تخلص من أحمد شوق وعائش المجاهات المعصر بكل ظروفها وملابسها . . لو أنه أخذ من شوق - فقط - جانباً من كلاسيكيته المهيبة ، ومن زكى أبى شادى وعلى محمود طه جانباً من رومانسيتهما ، ومن عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور جانباً من حديثها فى التعبير وتبصرهما بالأرض التى يقفان عليها . أقول لو أن المؤلف فعل ذلك لقدم إلينا عملاً مسرحياً جيداً وغاية فى الروعة .

غير أننا نراه يقدم لنا الأسطورة كما يقول التعبير الشعبى به عليها « بدون أن يدخلها فى جوفه ويركها تخرج بعد حين وقد تحولت إلى مزج آخر فى صورة عمل فى جديد مستلهم من روح الأسطورة . وهو هذا قد أثار من جديد قضية استعمال الأسطورة فى التعبير الأدبى . . ولكننا لن نخوض غمار تلك القضية الكبيرة لاشئ . إلا أننا أشبهناها قولاً وتحليلاً على مدار السنين الفائتة حتى أصبحت من البديهيات المعروفة لكل متفرج مسرحى . وعلى أى حال فهو ليس وحده الذى وقع فى هذا الخطأ ، فكثير من كتابنا الجدد يفوتهم أن الأسطورة ما هى إلا وسيلة للتعبير عن مضامين عصرية ، وأنه لكى يتم هذا فعل الكاتب أن تكون لديه -أولاً- هذه المضامين العصرية ، ثم بعد ذلك يضمها أسطورة ما ، بل لابد أن تكون أسطورة تتألف مع مضامينه وتستطيع التعبير عنها . وبالنسبة لأعمال كتابنا الجدد بوجه عام ومسرحية

«أراخت» بوجه خاص نجد أن الأسطورة تستوى المؤلف فيكتسبها على الفور ، وفي أثناء كتابته لها نكاد نسمع صرير قلمه على الورق وهو يلف حولها ويدور ليصق ، أو يركب عليها مضامين ما . ومن الواضح أن الشاعر في «أراخت» لم يكن لديه ما يود قوله للقراء قبل أن يعثر على الأسطورة ، من ناحية أن هذا واضح في المسرحية ، ومن ناحية أخرى أنه لو كانت لديه قيمة مضمونية معينة بالنسبة لهذه الأسطورة إذن لبحث عن مثيلة لها في التراث المصرى ، وكان حتماً سيضع يده على الآلاف مثلها بل الأروع منها ، وحيث أننا نكسب مسرحية جديدة لها صلة وجدانية بنا وبالكاتب الذى يتعاقب انفعاله بها مع انفعالنا لها ويحدث بذلك الأثر المطلوب .

وقد لا أنجأوا الحد إذا قلت إن مسرحية «أراخت» على ما فيها من مجهود ، لا تنتمى من قريب أو من بعيد إلى عصرنا . وأقصد ، أن قضايانا المعاصرة - وهى كثيرة بالطبع - اختفت من المسرحية اختفاء تاماً ، حتى إن القارئ يمكن أن يعتبرها مكتوبة أيام حدوثها إن كانت قد حدثت ، أو بمعنى أدق يتضح له أن المسرحية تدور في عالم بعيد كل البعد عن أيامنا الحاضرة . وفى تقديرى أن هذا أكبر عيب يمكن أن يلحق بعمل فنى أباً كانت قيمته الأدبية . وإذا ألقينا نظرة فاحصة على طريقة معالجة المؤلف لمسرحيته ، نراه لا يخرج عن الدائرة التى رقص فيها كل من راسين وكورنى ومن بعدهما شوقى . . وقد لا أكون مغالياً إذا قلت إن هذه المسرحيات الكلاسيكية - ابتداء من راسين حتى محمد العفيفى - لم تستغل خشبة المسرح استفلاطياً . اللهم إلا إذا كانت خشبة المسرح متبراً لإلقاء الخطب والقصاصات وتبليغ الأخبار ليس إلا . فإذا كانت الأحداث المسرحية لكل من راسين وكورنى ومن بعدهما شوقى تقع دائماً خلف الستارة ، فإن شاعرنا الناشئ يكاد يكون صورة مصغرة لذلك المسرح القديم . إن مسرحيته لا تغفل بأى حدث . وحتى أهم أحداثها يبلغنا عن طريق البريد المستعجل ، على لسان شخصيات تدخل المسرح وتقتحم للمشاهد لا لشيء إلا لكى تبلغنا مثلاً أن الشعب يثور ، أو أن كباريون يتعذب فى سجنه ، أو . . أو . . إلخ . فى حين كان المفروض أن نرى «لحدث» مجسماً أمامنا يتحدث عن نفسه بنفسه دون الامتناعة بأى مؤثرات خارجة عنه . وما دام الحدث قد اخفى من عمل درامى . فأين الدراما إذن ؟ . ثم إن الشخصيات ليست مرسومة بدقة نجعلنا نتعرف على كل شخصية من الداخل والخارج . إننا لا نرى إلا أجساماً تتحرك وتتحدث فقط ، حديثاً لا يجوز لنا أن نعتبره حواراً لأنه غير خاضع لمتنصيات الحوار

الفنية من تطوير الفعل الدرامى والاقتراب من لحظة الثورة . . إنما هو نوع من النفاض القصائدى ، الذى يذكر كمثل بسوق عكاظ ، حيث يقف الشاعر ثم يلقى قصيدة ثم يتلوها آخر وهكذا . . ولقد فتت الشاعر قصائده وتفاعيله ووزعها على كثير من الشخصيات ، ولكنه مع ذلك لم يحفظ لكل شخصية بمقاماتها الخاصة ومهامها الذاتية ، ومن ثم فنحن لا نقتنع بأن ثمة كلاماً كهذا يمكن أن يصدر عن شخصية كذلك .

على أننا لا يمكننا إلا أن نشد على يد الشاعر محمد العفيفي تقديراً لجرأته في اقتحام هذا الطريق الصعب ، وهو طريق لويطمون خطير . ولئن كان عبد الرحمن الشرقاوى قد بشر بعودة المسرحية الشعرية تبشيراً طيباً بمنحنا الثقة في مستقبلها ، فإننا نرى أن ثمة خطوات في هذا الطريق بدأت تملأ بمحاولات تستحق التشجيع . . والعفيفي شاعر نود له أن يتخلص من قبضة القالب التقليدى ، وأن يستزيد من دراسة للمسرح والدراما . ولو فعل . . لأصبح لدينا شاعر مسرحى لا يأص به .

خطوات . . نحو مسرح مصرى

هدفى من التوفيق بين هذه المسرحيات الثلاث فى مراجعة واحدة ، محاولة التثبت من وجهة نظر طالما راودتنى منذ عرضت هذه المسرحيات على المسرح إلى أن صدرت فى كتب ، ذلك أنها - فى تقديرى - تشكل قضية هامة لا يجب أن نمر عليها بدون الوقوف عندها وتفسيرها على ضوء ما أثارته فى ذهنى من أن المسرحيات الثلاث تنتمى - من قريب أو بعيد - إلى وجداننا الشعبى الأصيل ، وتستلهم من تراثه أساليب جديدة للتعبير عنها ، تقربها من اكتشاف شخصية المسرح العربى فى مصر . وأقول « أساليب » لأن كل مسرحية استعارت من ذلك التراث شيئاً جوهرياً هاماً .

فمسرحية « خيال الظل » مثلاً - لرشاد رشدى - تستعير مفهوم ذلك المسرح الشعبى المسمى باسم المسرحية نفسه ، ومعنى آخر تستعير تلك الأرض التى أقامها مسرح خيال الظل فى أذهاننا كنمط من الأنماط الثقيلة ، وفوق هذه الأرض تحركت شخوص المسرحية لتعرض علينا ظلالنا على مسرح حياتنا . وإذا كان الإنسان يترك ظله خلف ظهره فإن خيال الظل هو انعكاس صورته إلى أمام . وظل الإنسان هو ماضيه ، يحلقه الإنسان وراءه ومع ذلك تنعكس صورته ، أو خياله ، لتواجه الإنسان فى حاضره . . وإذا كان من المفهوم بداهة أنه من غير الطبيعى أن ينظر الإنسان ، خلال ماضيه فى الطريق إلى خيال ظله المنعكس أمامه (إذ أنه فى هذه الحالة لن يرى أبعد من موضع قدميه وتكون النتيجة - طبعاً - أن يحرفه هدير الحركة فى الطريق) ، فنفس النتيجة تتحقق بالنظر إلى الماضى . والماضى فى مسرحية « خيال الظل » يتحول إلى ظل أسود قائم يلقى خياله أمام أعين الشخصيات فيحجب عنها رؤية الحقيقة ، حقيقة نفوس الشخصيات وذواتها ، الأمر الذى يقف بهم عن مساهرة ركب الحياة فى تقدمه . والمسرحية لا تدعو لأن ينبذ الإنسان ماضيه ويعيش فى الحياة مسافراً بلا متاع ، ولكنها تحلله من الاستغراق فى ماضيه لأنه بذلك يلقى التفكير فى حاضره الذى هو فى ذات الوقت إعداء واستعداد لمستقبل - إنها تدعوه إلى أن يستفيد من ماضيه لا أن يكون ضحية له . تهب به أن يتخذ من ذلك الماضى متاعاً يتروى به فى رحلته عبر الحياة ، بمعنى أنه خاض خلال غمار

التجارب . والمفلق من يحصد من تجاربه السابقة قيساً من الضوء ينير له الدرب الذى يسير عليه . والويل لمن يقف من تجاربه موقفاً سلبياً : إنه حينئذ يترك نفسه فريسة لها تفسد عليه حياته . تماماً كما حدث لعادل بطل المسرحية : فتنة تجرية مريرة جابهته فاهتز حيالها كيانه ، ضعف أمامها فلم يستطع الاستفادة منها . ولو كان قد فعل للذاب أثرها فى ضوء فهمها ، ولكنه انهمز تماماً ، فكانت ظلاً ثقيلًا حجب عنه حقيقة ذاته وظل على مر الأيام يزداد ثقلاً ، ومن ثم تخفى شخصيته الحقيقية فى الاضمحلال حتى أصبح تائهاً فى ظلام كثيف يملأ ناظره ويعمي عن شخصيته الحقيقية فتضيق تبعاً لذلك أبعاده ويصبح غير قادر على تحقيق شيء بالمره . وكان لا بد أن يبدأ رحلة البحث عن نفسه .

والقضية بين يديه وعليه أن يحققها بنفسه ويكشف عن الجاني الحقيقى عليه . وهى ليست قضية مقتل الأئنى بك الذى انتدب للتحقيق فيها باعتباره وكيل نيابة . ذلك أن قضية الأئنى بك هذه لم تكن فى حقيقة أمرها الدروة النهائية لقضيته هو ، قضية اخفاء ذات عادل - وما عليه إلا أن يسمح ناظره عن انعكاس ماضيه الذى يلح عليه باستمرار ، لينظر إلى القضية نظرة جديدة . ولكنه لم يكن بعد قد فطن إلى الحقيقة ، حقيقة أن قضية الأئنى بك « خيال الظل » قضيته هو - وهو ينظر إليها نظرة مغلفة بظل ماضيه الخاص ، فيبادل بذلك المسافة بينه وبين الحقيقة . إن منطق الحكم جاهز فى منطقة اللاوعى فيه ، وهو الآن لا يحقق القضية وإنما يحاول تسول حيثيات يقيم عليها حكمه المسبق . الأئنى بك قتل منذ مدة وترك ثروة وزوجة حسنة فى عز صباها ، ترك جسم المأساة التى أودت به وأودت بعادل فى نفس الوقت . إنها سلوى ، تلك التى اشتراها الأئنى بك فى أوائل شيخوخته ليرى فيها ماضيه وشبابه الحافل ، ولكنه على العكس ففيها خيالاً لظل ماضيه المضمحل ، فراح يتشبث به ويستبقه ، بل يستدعيه مستعيناً على ذلك بالمعاقير الطبية التى أفرط فى تعاطيها فسممت جسده وسحبت منه الحياة تماماً ومات .

ولو أدرك عادل هذه الحقيقة لاكتشف نفسه على الفور ، مع أنه كان يستلهم الأئنى بك (باعتباره كان من أبرع وأحكم وأصدق رجال القانون فى حينه) مزيداً من الطاقة المعنوية يستعين بها على كشف الحقيقة . ولكن كيف يكشف قضية نفسه وهو مستغرق فى خضمها ؟ ها هى ذى القضية بلحمها ودمها متجسدة فى شخص سلوى تقف متصبية فى أعماقه . إن سلوى شبيهة زوجته وحييته السابقة عابدة صاحبة التجربة التى هزت كيانه ، إنها نجابهه الآن من جديد

وتبيل خطواته وتفصله عن الطريق . ويرى أنها هي الجانية في كلتا الحالتين ، ولا يدري أنه هو الجاني والجني عليه في نفس الوقت . إن الذروة التي وصلت إليها قضية اختفاء الذات في مقتل الأثني بك تستعيد نفسها في مقتل عادل المعنوي وبالسلاح ذاته . وإذا كان عادل لم يستند من هذه الذروة ، كما كان المفروض أن يحدث وكما يقضى بذلك منطق التاريخ الطبيعي للأشياء ، فإنه قد استفاد منها حيناً تفجرت أمامه في ذروة أخرى في مأساة شخصية زوال . لقد كانت مأساة زوال الصيت الذي فقد صوته ومجده وأيضاً وعبه ليلة عرسه ، فأصبح يمثل الزوال بمعناه البعيد ، وفي الوقت ذاته يمثل خيالا لظل مأساة عادل ، ظل يزداد قتامة حتى أعماه وأفقده عقله . فخلق زوجته هدية حيناً تمثلت له في صورة الماضي تمثلا ماديا (ارتدت له ثوب الزفاف لتعيده لكي يتذكرها) . لقد خفق مأساته ومأساة عادل معا ، الأمر الذي هيا لعادل فرصة أن يرى مأساته وهو خارج عنها ، ومن هنا بدأ يتلمس الطريق إلى الحقيقة ويمسك بأول الحقيقة التي قاده إلى العثور على ذاته الهاربة في غبار الماضي .

وإذا كان مسرح خيال الظل الشعبي يتوسل بالدمى والعرائس فيعكس خيالات ظلها على الشاشة ليكشف لنا من خلال ذلك عن حدث معين ، فإن مسرحية الدكتور رشاد رشدي أيضاً - وتلك خطوة موقفة منه - تتوسل هي الأخرى بالدمى والعرائس التي اتخذ منها رموزاً تتبع من الواقع وتنتزع به وتبرع عنه وتكون بمثابة ظلال لأشخاصها ، تعكس لنا خيالاتها على شاشة أنفسنا ، لتكشف عن مأساتهم ومأساتنا حيناً يكبل خطوات تقلمتنا تشبهاً بسوءات الماضي . وفي تقديري أن مسرحية « خيال الظل » محتوية على مضمون ذي هدف ثوري ولا شك مائة في المائة . فهي فضلا عن أنها تدعو إلى تحطيم آية جدر تعوق الإنسان عن الازدهار والانطلاق ، وفضلا عن أنها تمثل حيرة الإنسان وبخسه الدائم عن ذاته وعن حقيقته ، فإنها إلى جانب ذلك تمثل خطوة هامة في طريق بحث المسرح المصري عن ذاته ، عن شخصيته الحقيقية - وإنا نزعم أنها حققت هذا الغرض تماماً . ولكننا نعتبرها على أية حال خطوة ، تجربة ، قد تكون أصابت الهدف إلى حد ما ، وقد تكون خيالا لظل مسرح مصري لن تلبث شخصيته أن تتضح معالمها فيما بعد .

والحق أننا في سبيل الوصول إلى هذه الشخصية المنشودة نتقبل عدداً لا بأس به من المحاولات المخلصة . وإذا كان يوسف قد التمسها كذلك في استلهاهم للتراث الشعبي في مشهد السامر ، واستلهاهم الدكتور رشاد رشدي في نمط خيال الظل وفي نمط آخر في مسرحية جديدة

انتهى من كتابتها على ما علمنا أن اسمها «اتفرج يا سلام» مستلهمة ذلك النمط الشعبي المسمى بصندوق الدنيا ، أو السفيرة عزيزة ، والتي يقوم فيها الراوى بدور للنشد والمعلق مردداً جملة : «عندك كمان يا سلام ، واتفرج يا سلام» - تقول إنه بالإضافة إلى محاولات كهذه ، نرى محاولات أخرى مختصة كتجربة نجيب سرور في مسرحيته «ياسين وبهية» وتجربة شوقي عبد الحكيم في شقيقة ومتولى إحدى نماذجه العديدة في هذا المجال .

ونجيب سرور يستلهم من تراثنا الشعبي شكل الملحمة . ولم يبق كثيراً ، فجاءت مسرحيته أقرب ما تكون إلى الملاحم الشعبية التي تحكى عن كفاح الشعب العربي وبطولته . وقد استعار نجيب سرور الشكل بكل حذاقيره ، مع فارق واحد ، وهو أن الراوى في مسرحية «ياسين وبهية» هو راوى العصر . ولئن كان الراوى في الملاحم الشعبية المطولة لا يفتأ يذكر كإثر كل مقطع بأنه «قال الراوى كذا وكذا وكيت ، يا سادة يا كرام» فإن «نجيب سرور» هو الآخر ما يفتأ يذكر من حين إلى حين بأنه يقص عن بهوت ، يقص عن ياسين عن بهية . وحتى لهجة المسرحية نفسها تكاد تكون هى لهجة الملاحم الشعبية ، بنفس الإيقاع والمجرس والإيماء . فاستلهمه لأغلب المقاطع ، كقوله مثلاً : «أقص عن بهوت ، أقص عن ياسين عن بهية» ، يذكرنا بلهجة شاعر الرابطة وهو يستلهم روايته بقوله : «أول ما تبندى القول نصل على النى» .

ولعل السر في هذا هو أن نجيب سرور جاءت رؤيته للعمل مقترنة بشكلها هذا وملتصقة به التصاقاً عضوياً ، ذلك أن الموضوع في عمل نجيب سرور وفى الملاحم الشعبية كلها . فكلاهما يصور بطولة شعب يود أن يكشف نفسه في الثورة على قوى غاشمة مستبدة . وكان من الممكن أن تكون تجربة «ياسين وبهية» تجربة رائدة لو أنه - كراو - أعطانا الرؤية نفسها . صحيح أن المسرحية أحداثاً تجري على خشبة المسرح ، ولكنها لا تعتبر أحداثاً بالمعنى المسرحي المفهوم للحديث . إنما هى أحداث روائية ، أو بمعنى أدق هى مجرد إرشادات ، مجرد معالم باهتة لأحداث كان من الممكن أن تشكل أروع مواقف شهدتها مسرحتنا تنبض بالحياة وتتدفق بشئى المعانى . غير أن الشاعر استغرق في السرد ولم يقاوم سحر طلاوة الحديث عن بهوت ، عن ياسين عن بهية . وكان ذلك على حساب الدراما طبعاً ، حتى إن الحديث كان يبرز من خلال السياق ثم ما يلبث أن يخفى ويبتلع السياق من جديد . والمسرحية بهذا تعتبر سياقاً ، مجرد سياق لأحداث لم نرها متكاملة وكان يجب أن نراها كذلك . ولقد اعترف نجيب

سرور نفسه في تقديمه لعرض مسرحيته أنه لم يكتب « ياسين وبية » لكي تمثل على خشبة المسرح ، وإنما هو يعتبرها قصيدة طويلة استخرج منها المخرج كرم مطاوع عرضاً مسرحياً ناجحاً .

ونحن نحمد للمؤلف اعترافه هذا ولكننا لا نستطيع أن نقلت من سؤال يلح على أذهاننا وقد طبعت المسرحية في كتاب : بماذا نسميها بالضبط ؟ هل نوافق المؤلف على ذلك الاسم الذي وضعه على غلافها بأنها « رواية شعرية » ؟ أو نخالفه في الرأي ونعتبرها ملحمة ؟ أو نعيدها إلى تسميتها القديمة التي ضمنها المؤلف تقديمه - السابق الذكر بأنها قصيدة طويلة ؟ وإذا نرى لزماً علينا أن نستقر على اسم صحيح نطلقه عليها ، نرى الواجب يقتضي لنا أن نبحث أولاً عن النص نفسه لنستوضحه الحل الخامس . غير أنه باللجوء إلى النص يتضح لنا أنها تنحدر من مقومات المسرحية كمسرحية المفروض أنها تقوم على أشخاص من لحم ودم ولهم سمات وملامح مميزة . وفوق ذلك فهي لا تنسب إلى المسرح بمعنى أن تكون ملحمة مسرحية شعرية كملاحم بريحت مثلاً - كما لم يستطع النص إقناعنا بأنها ملحمة شعبية يمكن أن تغنى بها مثلاً كما يغنى وجداننا الشعبي بملاحمه وسيره الشعبية . يعنى أننا والحالة هذه لا نملك إلا أن نسميها قصيدة ، وإن كانت توسل بشكل الملاحم الشعبية وإطارها العام ولحجتها بل لغتها أيضاً . . . تلك التي هي خليط من الفصحى والعامية . ومناسبة اللغة ، نرى أن قصيدة « ياسين وبية » تثير قضية أزلية ، هي قضية ازدواج التعبير في الأدب العربي الحديث . هذه القضية أشبهتها وأشبهتنا نقاشاً واختلافاً في الرأي ، ومع ذلك لم نصل إلى حل حاسم أو قاعدة عامة نتجدها . غير أننا في مجال القصة الثرية قد وصلنا إلى ما يشبه الحل الوسط ، ودرج العرف في الكتابة على أن يكون السباق العام للعمل لغة عربية سليمة ولا مانع من أن يجري الحوار بلغة الشخصيات التي نتحدث بها في حياتنا اليومية ، باعتباره (كما يقول الدكتور مندور) بطاقات شخصية تحمل صور وبصمات أشخاصها . وبعض كتابنا المحدثين مزجوا بين الفصحى والعامية مزجاً فنياً بارعاً ، كسيد الرحمن الشقاوي ويوسف إدريس وغيرهما ، فخلقوا بهذا المزج ما نستطيع أن نسميه باللغة الديمقراطية ، أي اللغة التي لا تعترف بالفرقة بين فصحي وعامية وإنما الذي تعترف به حقاً هو الكلمة في ذاتها وما يمكن أن تثيره من معنى أو إيحاء ، ولكن تكون الكلمة المستعملة ذات أصل عربي - وأغلب كلماتنا العامية ذات أصل عربي محرف - أو ألا يكون هناك ما يقابلها في الفصحى ، أو تكون على الأقل ملتصقة بالمعنى التصاقاً وثيقاً ، أو إذا

لم يكن هذا ولا ذاك فليس أقل من أن تكون كلمة شائعة متحورة من اللهجات الإقليمية . ولا نفي بقولنا هذا أن الشاعر نجيب سرود لم يوفق في انتقاء الكلمات في استخدامها استخداماً طيباً يخدم المعنى . ولكننا نقول ببساطة إنه قد خافه التوفيق في المزج بين الفصحى والعامية . فالقطع الواحد نراه مكتوباً باللهجتين معاً ، حتى إننى - وقد شاهدت العرض أكثر من مرة واستمحت تجربة اللغة فيه - فوجئت بأن لسانى يتعثر في القراءة ويخطئ على الأمر وأجدنى حائراً . المقطع يظل ينساب في وجدانى بإيقاعه الشعرى في سلامة وبلاغة ، وفجأة إذا بالإيقاع يتكسر في أعماق ويصيبني بفيظ شديد مبعثه شطرات عامية صرفة بكاملها تعترض طريق وتطالبنى بإعادة قراءة للمقطع من أوله من جديد مشكلاً ليأها بالقياس إلى لهجة الكلمات لا بالقياس إلى النغم الشعرى المرسوم للمقطع . وهذا بالطبع يبعث الرتم تماماً ويفصلك عن الارتباط باللحظة من حين إلى حين ، وتكتشف أنك لابد أن تتلذذ بالصبر لتتقضى مع هذا العمل إلى نهايته . والحق أنه عمل - برغم ذلك - يمتاز بالصدق ، ويعتبر بلا رب وثيقة فنية لها أهميتها في صالح قضية الشعر الجديد . على أن الجدير بالذكر حقاً هو أن « ياسين وبهية » - وإن كانت لم تكمل عناصرها المسرحية - تعبر تجربة أخرى ، وبقعة من الضوء في طريقنا إلى مسرح عربى .

أما مسرحية « شفيقة ومتول » لشوقى عبد الحكيم فهى تقودنا إلى التحدث عن موضوع هام يشهده مسرح شوقى عبد الحكيم . والحق أن شوقى اختار لنفسه طريقاً شاقاً ، لتصل « بالفولكلور » الشعبى وبالأخص البكائيات اتصالاً مباشراً . وقد أطلق بعض الزملاء على مسرحه اسم مسرح الفلاحين . أما أنا فلا أجده علاقة من قريب أو بعيد بين ما يكتبه شوقى عبد الحكيم وبين مسرح الفلاحين ، ولكن ربما يكون السر في هذه التسمية راجعاً إلى أن شوقى عبد الحكيم يتناول كما قلنا موضوعات ذات أصل « فولكلورى » . وكلنا يعرف ويحب المواديل الشعبية التى لا يزال شعبنا يتغنى بها ، وبعضها يحكى وقائع حدثت بالفعل وتخلل الخيال الشعبى في صياغتها وصبغها بلون أحاسيسه تجاه الكون والقوى « الميتافيزيقية » التى تتحكم في مصيره وحياته . وبعضها الآخر « موضوع » ولكن بإيماء من واقع الحياة التى يجاها ريفنا المصرى التى تشكل - بطبيعتها تكوينها - موالا عظيماً . ولا جدال في أن تراثنا الشعبى ومواويله بالذات تتمتع بثراء فاحش ، ويكفى أن يكون لديك بعض الوعى لتضع يديك على قيم إنسانية عظيمة يتحدى بقاؤها خطوط الزمن .

وكم كنت أود أن يغوص شوقي عبد الحكيم في هذا التراث ويشربه جيداً ليستخرج منه أشياء أعمق وأغنى كان يستطيع بها - ومن يدرى - أن يضع النواة الحقيقية لما نسميه بمسرح الفلاحين. إن شوقي عبد الحكيم - وأقولها صراحة - لا تربطه أدنى صلة بالفلاحين: فهو لم يلمس - مجرد اللمس - وجدانهم، ومن ثم لم يعبر عن حقيقتهم ولم يتوصل بعد إلى ما تزرع به أفضة أولئك الناس. وإن كان قد التقط من أفواههم بعض ما يتغنون به فليس معنى هذا أنه توصل إليهم. إنه استولى وحسب على شذرات من تراثهم الفنى ثم تناولها بأسلوب غريب كل الغرابة لا عن وجدانهم فحسب بل عن وجدان الشعب عامة، وربما عن المسرح أيضاً. فهو مثلاً، في « شقيقة ومتولى » يلغى الموال تماماً، وهو بذلك إنما يلغى الدراما نفسها. يلغى « الحدوتة » والحركة والمسرح. فماذا يبقى إذن؟ في تقديري أن الذى يبقى في النهاية وصدى الموال المترسب في وجدان المشاهد أو القارئ. ولئن كان موال كموال « شقيقة ومتولى » يزرع بالمعاني التى تثيرها « الحدوتة » نفسها، عن الفتاة التى ضلت طريقها السوى فجلبت العار والدراما على نفسها وعلى أسرتها، فإن شوقي عبد الحكيم يحوله إلى مزق لا معنى له، مجرد حوار تنقصه بلاغة التعبير، ونطلق عليه اسم حوار، تجاوزاً، لأنه في الحقيقة ليس حواراً بالمعنى المفهوم، وإنما هو كلام، كلام مشتم، كل كلمة تفصلها عن الأخرى مسافة أبعد من المسافة التى بين المؤلف وبين وجدان الفلاحين.

القسم الثالث

عروض مسرحية

محمود السعدنى والنصابين

بما لاشك فيه أننا لو حاولنا تصفية الحساب فى الموسم المسرحى المنصرم (٦٥ - ١٩٦٦) وربما فى مواسم أخرى سبقتة ، لابد ستفاجأ بأن موجة التنكر للشيوعية تمتاح مسرحنا . وليس التنكر لها فقط بل مهاجمتها وتجريرها والنيل منها بشئ الأساليب بسبب وبلا سبب ، ويحق أو يبدون وجه حتى .

ولن أنصب من نفسى مدافعا عن الشيوعية فانا - والحمد لله - لا فى العير ولا فى النفي ، إنما أنا ، فقط ، أسجل ظاهرة تستحق الاهتمام والبحث وإن كنت أيضا لن أبجتها . إنها مجرد خواطر مرت بذهنى لأول وهلة فى أثناء مشاهدتى لمسرحية النصابين لمحمود السعدنى التى يعرضها حاليا مسرح الحكيم .

على أى الأحوال فلنترك هذه الخواطر جانبا لنعود إليها بعد جولة قصيرة نقضها خلال المسرحية . . فرمما يكون للسعدنى هدف آخر . وهذه المسرحية على ما أعتقد هى المسرحية الرابعة لمؤلفها ، وقد عرفنا المؤلف من قبل كاتباً قصصياً وصحفياً خفيف الدم حاذى اللسان . والذين قرءوا قصصه لابد قالوا فيها بينهم وبين أنفسهم ، إن فى هذا الكاتب روحاً مسرحية يمكن أن تستخدم وتؤدى بنتيجة باهرة . أما أنا فكنت قد قرأت مسرحيته الأولى « فيضان النبع » التى كتبها عن الكفاح الشعبى القومى فى الجزائر ، وأشهد أننى ما قرأت فى المسرح المصرى - أيامها - مسرحية بهذه الدرجة من الروعة فى الحبكة الفنية والدقة الموضوعية ، حتى كدت أقول - لولا انتعاش المسرح فيها بعد - إنها من أعظم ما أنتجتة القرائح المسرحية المصرية . وهذه المسرحية مع الأسف لم تنشر ، ومع الأسف أيضاً أجهضت فى مهدها حين عرضها المسرح الحر . ثم قرأت له مسرحيتى « عزبة بناتوق » التى قلمتها فرقة الحميس وهى عن تفشى الإقطاع الإنجليزى فى مصر ، و « الأورنص » وهى تقريباً تعالج نفس الموضوع ولكن من زاوية أخرى . . وهما نحن نستقبل مسرحيته الرابعة . . « النصابين » .

والنصابون فى المسرحية ، هم كل البلد تقريباً فى عهد ما قبل الثورة . كل واحد « ينصب » على الآخرين بأسلوبه الخاص على قدر تفكيره ، وعلى رأس هؤلاء جميعاً الصحفي

جلال (عادل إمام) المدعى الشيوعية والذي يتشدد بالشعارات السياسية وبالألفاظ البراقة دون أن يدري من مغزائها شيئاً . . وعدد آخر من المثقفين مدعى الثقافة ، أمثال الدكتور « عزيز » (سعيد أبو بكر) للتخصص في البحث عن الآثار وهو جاهل لا يفهم في الآثار شيئاً على الإطلاق ، والأستاذ « عزت » (حسن شفيق) الذي يدعى العلم بعلم « الفولكلور » والفنون الشعبية ويزعم أنه سيحدث في هذا الميدان ثورة شعواء ، وذلك بهدف الاحتيال على « أم عنان » (عقيلة راتب) الفنانة « الغلبانة » التي لا هي فنانة ولا يجزنون ، كما يسلب منها ما تحتفظ به من ثروة مالية ، وفي سبيل ذلك يوهما بأنه سيحصل منها فنانة الشرق الأولى ، وأنه سيبنى لها في هذا المكان مسرحاً عظيماً يشرفه بالحضور عبد الوهاب وأم كلثوم . وحتى الحكومة نفسها كانت هي الأخرى « تنصب » على الشعب في ذلك الزمان ، ابتداء من الشاويش عبد الرحمن إلى مدير الأمن العام .

والمرسجة عبارة عن « موفيات » متفرقة تقوم على ثلاث قصص قصيرة للمؤلف نفسه ، أذكر منها قصة « العدد المخصوص » وقصة « جنة رضوان » ، ولاضير على المؤلف طبعاً أن يتبع هذا الأسلوب ، فكثيرون من كتّاب المسرح الكبار فعلوا هذا . وعلى سبيل المثال « تينيس وليامز » الذي نرى أغلب مسرحياته الكبيرة كانت في الأصل قصصاً قصيرة كتبها في مستهل حياته . كل ما هنا لك أن كاتباً مثل تينيس وليامز كان يحمد نفسه مشحوناً بالموضوع ، وأن القصة القصيرة لم تمتص كل شحته الانفعالية ، وأن الموضوع تبعاً لذلك لا يزال يلح عليه ، فلا يحمد مقرأً منه إلا بكتابه مسرحية . ولذا فإننا في المسرحية لا نكاد نرى أن ملامح القصة سوى خيوط إشعاعية رفيعة .

أما عن محمود السعدني فإنه نجح في إدماج القصص الثلاث بصورة مقبولة ، إلا أننا نفاجأ ببعض القصص بنصه وقصه كما لو كان المؤلف نزع وريقاتها ولصقها بالمسرحية لتقوم إحدى الشخصيات بحكايتها . . مثلاً حدث بالنسبة لقصة « جنة رضوان » . إن هذه القصة في اعتقادي من أروع ما كتب محمود السعدني في حياته . وهي قصة الفران رضوان الذي يقف طول النهار أمام القرن تتصاعد منه ألسنة النار وتلفح وجهه كأنها ألسنة الجحيم ، جحيم حياته التي يعيشها وتحرقه بنارها . ورضوان الذي يعيش في الجحيم الدنيوي ، يحلم بالجنة الأبدية السماوية . . والقصة هي ذلك الحلم . فرضوان في لحظة الغداء يجمع زملاءه في المقهى البلدي ويمسك لهم الحلم : أن ملاكاً جاء واصطحبه إلى مكان ما أخضر عرف فيما بعد أنه الجنة ،

وقال له الملاك : عش ها هنا . ثم يروح رضوان يعدد ما في هذه الجنة من أطايب النعم . وهذه الأطايب التي يحكيها ليست في حقيقة الأمر إلا مطالبه للتواضعة جداً ، والتي يتحنى أن تتوافر له في حياته الواقعية ، وهي لا تخرج عن كوب من اللبن وقطعة جبن وطرش في الفطور وطبق من الخضار . . . ولللوخية بالذات ، في الشتاء . . . وهكذا . هذا الحلم الرائع فنياً ، نرى شخصية « كباره » (فاروق نجيب) تحكيه في مسرحية النصابين حرقاً ، كتعبير عن الجحيم الذي يعيش فيه . وقد يكون هذا الحلم أدى غرضاً فنياً معيناً ، إلا أنه في القصة كان أكثر واقعية وأكثر منطقية وأكثر إقناعاً وأكثر روعة . في أنه في المسرحية بدا لنا دخيلاً ولا لزوم له . وشخصية « كباره » ككل شخصيات الحى ، تعيش بلا حاضر وبلا غد ، وإن كان هو وبقية النساء من أهله وعشيرته مادة خصبة لبعض التشدقين بحياة الفقراء ، من النصابين . والصورة في كل المسرحية تقريباً نجىء لاكتيحية حتمية لتطور درامى وإنما لتضيف إلى الوحدة الفكرية معنى جديداً في نفس الموضوع . . . وهو أن التيارات السياسية والأدبية والفنية وعلى رأسها الحكومة « تنصب على الشعب وتشرده » .

والمؤلف ينتار « لحظة » تتطلق منها أحداث مسرحيته ، هي في تقديري من أروع اللحظات التي يمكن تقوم عليها مسرحية رائمة . . . وتلك هي « لحظة » الهدم . فأبطال المسرحية يعيشون في « البلاسة » وهو حى شمعى معروف بجانب حى عابدين خلف قصر عابدين مباشرة ، ومع أن أهله يقيمون فيه من زمن بعيد فإنهم يجهلون تاريخه الحقيقي الذي نجىء به الدكتور عزيز موضحاً أنه : « بقى أصل التحية دى جايه من كلمة براكس يعنى معسكر ، كامب الجيش الإنجليزي لما دخل مصر بعد ثورة عرابى . . . سكن في القشلاق بتاع الحرس الملكى اللى قدامك ده . . . القشلاق بالإنجليزي يعنى براكس . . . الحته دى بقت براكس . . . الناس حرقوا بلاكس ويعدين بقت بلاكسة » ، ونحن لا يهتنا ما إذا كان هذا التفسير صحيحاً أو أنه من ابتداع خيال المؤلف أو من بين أساليب الدكتور عزيز في « النصب » ، ولكنه على أى حال تفسير يجنم للمسرحية ويؤدى غرضاً فنياً لا بأس به وهو الربط بين هذا الحى بوصفه ذاك وبين مصر عموماً باعتبارها كانت معسكراً للإنجليز في يوم ما . والملك يريد أن « يهدم » هذا الحى ليقم مكانه حديقة غناء يتمتع فيها وحده - أى أن الملك كان بسيله إلى هدم مصر كلها وإحالتها إلى جنة فيحاء خاصة به .

ومن هنا تتحول المسرحية إلى عرض مباشر لقضية سياسية بحتة : فأهل الحى - أهل

مصر- هم وحدهم الذين أيدتهم في النار ، يهددهم التشرد . ولذلك فهم يتضافرون ويعتنون الشكاوى والتظلمات لمدير الأمن العام ، بقيادة المعلم رضوان الحممش (محمد رضا) الذي يذهب إلى مدير الأمن ويقدم له التماساً ، فما كان من مدير الأمن إلا أنه : « المجعص وعص شفته وقال : هتبحث الأمر » . وفي سبيل خمسة قروش رشوة يفسر له « الشاويش » عبد الرحيم هذه العبارة بأنها هي نفسها عبارة « البحث جارى » أى أنها باللغة « الميرى » - التى يعرفونها وحدهم - تعنى إهمال الأمر . ويطمن رضوان ويشرع فى شراء بيت الحفالة « كاملة » (قدرية عبد القادر) الذى يعتبر فى نظرها سراى ، ربما لأنه هكذا فعلاً بالقياس إلى بيوت الحلى كله باستثناء سراى عابدين السامق فى الحلفية يهزأ بكفاحهم .

ولقد كانوا يكافحون فعلاً ويستميئون فى قضيتهم لولا تدخل هؤلاء النصابين فى كفاحهم . . الصحفي المدعى ، والدكتور الجاهل ، ومدعى الفنون الشعبية المنزول تماماً عن قضية الشعب كما انزل المثقفون كلهم داخل قضيتهم الشخصية ، حتى الباحثة الاجتماعية المتفرجة (قدرية قدرى) التى تدخل حياً شعبياً لأول مرة فى حياتها لتدرس حالة « كبراة » من قبل جمعية ترقية الفقراء ، هى الأخرى كان هدفها الأساسى قضاء رغباتها الرخيصة بأى ثمن دون الارتباط بأية قضية من القضايا الجادة . تتدخل كل هذه العناصر الانتهازية وتشارك فى هدم الحلى - هدم البلد .

إن هؤلاء الذين التصقوا بالمذاهب السياسية وبالشعارات هم فى حقيقة الأمر العامل الأول - كما يرى المؤلف - فى هدم البلد . على أن البلد لا يهدم تماماً وإن كانت الحكومة قد أخدمت ثورة الشعب وقضت على روحه المعنوية . . فحينئذ يقتحم العساكر الحلى بأمر تنفيذ الهدم ، يتصدى لهم الشعب ويشتبك معهم فى معركة حامية الوطيس يكون من نتائجها أن يساقوا جميعاً إلى الحبس ثم الضرب ثم الإفراج عنهم أجساداً فقط عليها بصمات المذاب . ورغم أن المعلم رضوان يكف بعد ذلك عن الضكير فى الثورة ويكتفى بأكل العيش فى سلام ، فإن معركة ثانية تنشب بينه - بالاشتراك مع الشعب - وبين البوليس ، وتدخل العناصر إياها لتبيح روح الكفاح والثورة .

وبقى بعد ذلك سؤال : هل يتكرر مجمود السعدنى للشيوعية عموماً ؟ أو هل هو يهاجمها ؟ . فى تقديرى أن مسرحية النصابين لا تتوكد ذلك ، وإنما تقضح لنا هؤلاء الذين انتهزوا فرصة الغليان الشعبى أيام كان البلد موشك على الانهيار ليبنى نفسه من جديد ، يمارسوا

انتهازيتهم . . وتظهر لنا المسرحية أنهم لم يكونوا تقدميين بالفعل ولا تربط بينهم وبين الوعي السياسى أدنى صلة . . إنما هم فقط ، أعداء الشعب الحقيقيون الذين اتخلوا من المبادئ السياسية ذريعة للبقاء في الأفق (وقد عبر عنهم المؤلف بمعادل موضوعي تمثل في بعض رجال الحى من لاعبي ثلاث ورفقات : « ثلاث ورفقات دى بتاع السنيرة . . تحطع السنيرة كده تكسب ، لكن حكمة رينا عمرك ما تكسب ») . ولم تتصافر هذه القوى - جيشاً وبوليساً وأهلى - المشروع في البناء ، إلا بعد طرد هؤلاء النصابين من حياتهم . حيثل بدعوا يتجهون لبناء مصر الجديدة .

ونحن لا ننكر أن هذه قضية على جانب كبير من الصديق ، ولكننا مع ذلك لا نسلم بإطلاقها مثلاً وضع في المسرحية . إننا يمكن أن نسميها وجهة نظر مثلاً ، لأن الفترة التي تناولتها المسرحية لم تكن محصورة فقط في هذا النطاق الضيق ، وإنما كان هناك عديد من التيارات على مختلف المستويات . وحتى لو سلمنا جدلاً بوجهة النظر هذه التي تقدمها المسرحية ، لتبادر إلى أذهاننا على الفور سؤال : هل هذا كل شيء ؟ في اعتقادي أن المسرح في هذه الفترة الراهنة لم يعد مجالاً لطرح قضايا عفا عليها الزمن ونحولت إلى تاريخ أسود . وفي اعتقادي كذلك أن الشعب في حاجة إلى التوعية بحاضره . . صحيح أنه قد يأخذ من أحداث الماضي عبرة ، ولكن مثل هذه الأعمال لا تؤدي عادة إلى نتيجة إيجابية ، لسبب بسيط وهو أن التناجح التي تقدمها المسرحية يمكن ببساطة أن تنطبع في ذهن المتفرج العادي . . على حاضره . . فيفقد ثقته في الفن والفنانين والمثقفين على السواء ويعتبرهم نصابين ، وهم ليسوا جميعاً هكذا .

على أن المسرحية تعيش ثلاث ساعات تضل فيها أحزان قلبك من فرط الضمك . . ولكن الضمك على ماذا ؟ . . على المفارقات اللفظية . وقد قلنا مراراً إننا في كتابتنا للمسرح يجب أن نحذر سحر المفارقات اللفظية لما لها من خطر على « الفكر » في المسرح . ومع ذلك فنحن لا نملك إلا أن نحى عودة عمود السملنى إلى المسرح ، فهو طاقة كوميدية باجلاً لو أحسن استخدامها في موضوع أكثر ثقلاً من هذا . إنه لو فعل . . لترع على عرش الكوميديا في مصر كاتباً مسرحياً من الطراز الأول .

تبقى بعد ذلك كلمة موجزة عن الإخراج ، في هذا المقل الضيق . إن أول شيء يحدد لسعد أردش هو توفيقه في توزيع الأدوار أولاً : بالإضافة إلى مقدرة كل من محمد رضا وسعيد

أبو بكر وعقيلة راتب في أداء أدوارهم بما لهم من تاريخ حافل . نرى المخرج يتحفظ بممثل لا أغالى إن قلت إنه ثروة كوميدية ذلك هو الممثل الصاعد « عادل إمام » الذى لعب دور الصحنى « جلال » فكان يتحرك على المسرح بذكاء نادر وموهبة كبيرة ، وياحبذا لواحترام هذا الممثل الموهوب نفسه وكف عن بعض الأدوار الصغيرة التافهة التى رأيناها فيها « سنيديا » لفؤاد المهندس . أما « حسن شفيق » في دور « عزب » اللجبال فإنه يعتبر بلا جدال امتداداً لأبيه المرحوم فؤاد شفيق . ولقد أمتحنى « فاروق نجيب » في دور « كبراة » خاصة أنه تحلى عن المبالغة في الأداء . وكانت « قدرية قدرى » موفقة في دور الباحثة وإن كانت لهجتها في كل أدوارها ، اللهجة المتراخية الرقيقة . وكذلك « قدرية عبد القادر » كانت هى هى شكلا ومضموناً . على أن هناك بعض الممثلين الجدد من أمثال « أحمد كامل عوض » و « محمد شاكر » بشروا جميعاً بمستقبل طيب . وكان الديكور مذهباً بين الواقع والتجريد بها يتناقض وجو المسرحية الواقعي الصرف . وأدى « الميزانين » دوراً تعبيرياً موفقاً . وكذلك الموسيقى . أما الإضاءة . . فلا .

« حد مرتاح » . . على المسرح

لعل أول ما يجذب انتباهك إلى هذه المسرحية هو موضع العنوان نفسه - فأنت حينما تقرأ : « حد مرتاح » هكذا ، لا بد أن تتساءل : هل هي عبارة تقديرية بمعنى أن المؤلف سيكشف لك في مسرحيته عن حد مرتاح أو هي سؤال يطرحه المؤلف في المسرحية عن احتمال أن في هذه الدنيا « حد مرتاح » ؟ والفرق بين المعنيين شاسع وخطير. وفي اعتقادي أنك في كلتا الحالتين لا بد أن تدخل المسرحية . . فسواء كانت ستكشف لك عن « حد مرتاح » أو ستبحث معك عن « حد مرتاح » فالنتيجة في الحالتين واحدة ، لأن الإنسان متشوق دائماً إلى معرفته كليتها ، وربما يقيمه واعتقاده القوي الذي أصبح جازماً أنه ليس في هذه الدنيا « حد مرتاح » مها كان عظيماً يدفعه عنه تيمناً لذلك إلى محاولة اكتشاف « حد مرتاح » .

ولقد وجلتني جالساً في صالة العرض مدفوعاً بهذه الرغبة قبل أية رغبة أخرى . . أنتظر رفع الستار بفارغ الصبر. ومع أن الستار ارتفع ودارت المسرحية طويلاً وعرضاً على خشبة المسرح فإني اكتشفت أخيراً أن المسرحية انتهت تقريباً . ثم اتضح بعد ذلك والناس تغادر المسرح أنني ما زلت أنتظر رفع الستار عن المسرحية ! ولكن أي مسرحية تلك التي اعتقدت أنها ستحلل لي مدار في ذهني ؟ ولا أكتمك الحقيقة في أنني شاهدت مع الناس مدار على خشبة المسرح من أحداث ، ولكنني لم أدر على وجه التحديد ، هل ما يدور هذا هو المسرحية نفسها أو شيء آخر ؟ ربما لأن ما كان يدور أمامنا هو مالا يتعدى الأحداث اليومية العادية التي نصادفها كثيراً والتي تستأهل التعبير عنها لفرط عاديته . ولست بذلك أدعو إلى إهمال تلك الأحداث العادية وإبعادها تماماً عن محاولة التعبير عنها ، بالعكس ، فن الأحداث العادية التافهة ما هو جدير بالتعبير والمناقشة ؛ حتى إن كاتباً كبيراً لا يحضرني اسمه الآن قال ذات مرة : إن الموضوعات على قارة الطريق ! ويقصد بذلك طبعاً أن حياتنا مليئة بالموضوعات ، ولكنها ليست هي القضية الأساسية ، وإنما القضية هي كيف نمبر عن هذه الموضوعات ؟ كيف نستخلص منها قيماً ومعاني تضاف إلى تراثنا وتزيد من وعينا بحياتنا ؟

والأستاذ محيى اللين عارف مؤلف مسرحية « حد مرتاح » لم ينظر إلى أبعد من تقديمه في

هذه المسرحية ! بل إنه ليخيل إليك وأنت تشاهدها أنه جلس مع هؤلاء الناس وسجل مشاكلهم كما رأها حرقياً دون زيادة أو نقصان ، وحتى دون محاولة التأمل الفلسفي في هذه المشكلات عله أن يضع يده على شيء ذي بال ! غير أنه من الواضح أن هؤلاء الناس الذين يتحركون على المسرح ليس في حياتهم ما يدعو إلى التأمل والتفكير ، إنها كلها نماذج باهتة هزيلة مستهلكة ، استهلكها أفلام ما قبل الثورة قبل أن تستهلك نفسها بنفسها في لقمة العيش . والمعلم « معتوق » الصرماني (محمد عثمان) الذي يلقط رزقه من بين النعال القديمة ، لا يجد ما يسد به رمق سبعة أولاد رزقه الله إياهم ، ويود هو من صمم حياته التمسعة أن تأتي محسية كبيرة تأخذهم في طريقها يرغم حبه لهم ويرغم أن أكبرهم (وفيق فهمي) يساعده في لقمة العيش ، إذ يحمل صندوقاً مليئاً بالكاوتش على كتفه يحول به طول النهار في شوارع المدينة . علي أن ثورة معتوق هذه كانت ما تلبث أن تهدأ حيناً يرى أن بلوى غيره أقطع من بلواه ، وأن هناك من يمتنون إنجاب ولد واحد . . مثل المعلم « عرفة » (محمد أباطة) صاحب المقهى البلدي المجاور لداكانه ، ذلك للزواج الكبير الذي يتزوج ويطلق بين عشية وضحاها ، وكأنه يبحث بين أحضان النساء عن ولد - ولا بد أن يكون ولداً ! وهو فوق ذلك رجل تافه يتصفخ جيبه بالفلوس ولا يدري شيئاً عن قيمتها ، ولديه الاستعداد لدفع أى مبلغ كان في سبيل الحصول على زوجة يضمن أنها ستنجب ولداً . . ولقد تركز هدفه أخيراً في « هدى » (عواطف تكللا) بنت « راشد أفندي » (محب ثابت) الموظف البسيط الذي ماتت زوجته عن ثلاث إناث ولم ترض أمه (سميرة حنفي) أن يبقى أرمل وهو بعد لم يتعد الأربعين ، وخاصة أنه لم ينجب ولداً يخلد اسمه ، فظلت به ترن على أذنه ليل نهار كما يعيد الكرة من جديد ويتزوج ، ولم تقل يتزوج ، وإنما قالت يأتي لبتائه بصديقة تونس وحشطن ، وتضع هن ولداً يحمهن ويسند ظهرهن على مر الأيام ! وجددت له « نبوية » (زينب أبو العلا) لتكون زوجته المنتظرة ، ويرغم أنها فتاة صغيرة في عمر أولاده فإنه فقد اترانه أمامها بمجرد رؤيته لها لأول مرة . . فقرر موافقة أمه على إنجاب الولد . ولقد حذرته شقيقه « كامل » (صلاح البشاوي) مغبة الوقوع في هذه الحماقة قبل الإقدام عليها ! وكاد يخضع لرأيه لولا أنه رأى عنزير معتوق يتصدى للدفاع عن أبيه حيناً اعتدى عليه المعلم عرفة باليستم ، فاعتقد على الفور أهمية أن يكون للإنسان ولد ذكر يدافع عنه ويحميه ، وبناء على ذلك سار في مشروع الزواج ، وفتح بشأنها خاها للمعلم عرفة صاحب المقهى .

ويجدها المعلم عرفة فرصة مناسبة لعقد عملية مقايضة حسنة تقضى بأن يعطيه نبوية في مقابل أن يعطيه هو ابنته « هدى » الطالبة في الإعدادى . ولما احتج راشد أفندى بكبر سن عرفة وصغر سن ابنته ، واجهه عرفة بالحجة نفسها بالنسبة لبنت أخته نبوية . وبالفعل قام الزواج على أنقاض راحة إنائه الثلاث اللاتى تحولن إلى ثلاث خادومات للزوجة الجديدة ! والمبرر الوحيد هو قدوم الولد المنتظر !

والولد عموماً فى المسرحية يشغل الشخصيات كلها بلا استثناء وخاصة الأسطى « نعم » الحلاق (مصطفى هاشم) الذى اختار لله ابنه وعرضه ابناً آخر كانت له معزة كبيرة فى نفسه ، فأدخله المدرسة وأخذ يطلب من الله أن يأخذ يده . وكذلك العامل « مجاهد » (أبو الفتح عمالة) مع ولده « اللى مفيش ع الكتف غيره » ، فهو يده الله ويقترض له النقود من الناس ليدخل السينما . ولكى تتضح أهمية الولد الذكر بموت المعلم معتوق بعد الفصل الأول ليتولى ابنه عترة مهمته والجلوس مكانه وترديد جملته الشهيرة : « كله يندق » ، والصرف على بقية الأولاد . وأهمية الولد هذه هى نفسها التى قوضت أركان بيت راشد أفندى ، وهدمته على رأسه : فنبوية لم تجب ولداً ، بل أكملت إنائه الثلاث إلى خمس ، الأمر الذى هزمه شر هزيمة ، وقضى على البقية الباقية من صحته ومن ماله وبممتلكاته ، إذ أنه - فى سبيل الولد - كتب نصف الذى ورثه عن أمه لنبوية ، وكتب نصفه الآخر للمعلم عرفة مقابل المهر الذى تسلمه منه وصرفه قبل أن يتم زواج عرفة بهدى ، ذلك الزواج الذى لم يتم بسبب إصرار هدى على عدم الزواج من رجل يكبر فى العمر أبها حتى إنها أدخلت شقيقاتها ، وذهبت لتعيش مع عمها كامل المهندس المسور الحال الذى ظهر فى آخر لحظة لينقذ الأولاد ، وليطالب بحقه فى ميراث البيت ، فيقضى بذلك على راشد أفندى تماماً .

وهناك شخصية « محروس » (عبد المنعم فتاوى) صهى المقهى التبان الذى تزوج أخيراً « جلييلة » (منى الأمير) ، فأحدث ذلك إشكالا خطيراً نشأ فى البيت بينها وبين شقيقته العانس « عزيزة » جعله يبحث لها عن عريس بأى ثمن حتى لو اقتضاه الأمر أن يرشو عتريين معتوق بخمسة قروش كسلف حر . أما شخصية الشيخ « يونس » (محمود أبو النصر) المدرس الإلزامى الذى يتشدق بآيات القرآن الكريم بمناسبة وبلا مناسبة - فقد كان دائماً هو المبلغ للأختيار فى المقهى والمعلق عليها إن خيراً فخير وإن شراً فشر ، والشئ الوحيد الذى كان يرتفع بشورته هو الاعتراض على قضاء الله وقدره ، فإذا كان الله - هكذا يرى - يريد لإنسان ما إنجاب ذكور

فهذه إرادته أو إناث فذلك أيضاً مشيئة ، وإن كان يرى لإنسان آخر عدم الإنجاب أصلاً فلا يتبنى مناقشة هذا الأمر ، أوحى البحث عن السر في خلقه حتى مسألة تحديد النسل ، هذه البدعة - على حد قوله - التي انتشرت هذه الأيام كانت تثيره إلى أقصى حد ، فيروح يلعن ويلعن المشتبهين بها وينذرهم بعقاب الله في الدنيا والآخرة ! وكان يدعو دائماً إلى أن يترك الناس الملك للمالك يتصرف فيه كيف يشاء وخاصة في مسألة الأبناء هذه .

ولما انهارت شخصية راشد أفندى انهار معها أمل الأسطى مجاهد في ابنه الذي بلغه الشيخ يونس رسوبه في الامتحان على حين كان يبلغ الأسطى نعم نجاح ابنه . ثم يتقدم إلى مقدمة المسرح في جلال رهيب كأنه نبي العصر ، يعلن للناس أنه . . « مفيش حد مرتاح » وتنتهى المسرحية . .

و « مفيش حد مرتاح » هذه - في تقديري - هي المتفرد الوحيد الذي لجأ إليه المؤلف ، ليتخلص من أعباء العدد الهائل من الشخصيات التي لم يكن لوجودها أى مبرر على الإطلاق . وأنا لا أدري ! لماذا جمع المؤلف هذه الشخصيات دون وجود أى رابط بينهم ؟ وإذا كان الرابط الوحيد بينهم هو « الذرية » فهذه مسألة تربط بين الناس جميعاً ، وكان الأحرى به حيثئذ أن يضع المجتمع كله على المسرح مثلاً . ثم . . هل هذه القضية - قضية النسل وإنجاب الولد الذكر - هي مصدر المتاعب في هذه الدنيا حتى إننا نجتمع عدداً هائلاً من الشخصيات كلهم مشغولون بإنجاب الأولاد ، ثم ببساطة شديدة نقرر في نهاية الأمر أنه مفيش (حد مرتاح) ؟

إن العنوان نفسه يوحي بوجود قضية أكبر تشغل الإنسان عامة في كل العصور والدهور وفي كل زمان ، ومكان فلماذا تتمخض في النهاية عن قضية عادية لا تعدو قضية النسل ؟ . وليت المؤلف قدم من خلال ذلك رأياً جديداً أوحى وجهة نظر تقبل المناقشة هان الخطب إذن ، ولكن الغرب في الأمر أنه لم يقل شيئاً على الإطلاق ! إنه جاء بكل هذه الشخصيات كما يقولون « ببعلا » وما صاحبها من أحداث ليدلل على أنه (مفيش حد مرتاح) . . وهذا تحصيل حاصل لا يدعو لكتابة مسرحية طويلة ! ثم ما معنى أن نشاهد مسرحية طويلة مؤداها في النهاية أنه (مفيش حد مرتاح) ؟ . هل هي حققة تخدير مثلاً ، هل هي خطبة يلقيها واعظ ؟ إن الواضح حين يقتنعنا بعدم جدوى الحياة لا يتركنا هكذا وإنما يعشمتنا بالحياة الآخرة وما فيها من متع . . إلخ ، أما خطبة « مفيش حد مرتاح » فهي تصفنا في النهاية قلعاً ساخناً

لا معنى له ، حتى لا يبق في إحساسك وأنت تغادر المسرح سوى رنين أجوف يطن في أذنك بأنه مفيش حد مراتح وكفى الله الناس شر القتال على الحياة !

إن السؤال الآن هو - إذا كان لى أن أسأل وأعتقد أنه من حق ذلك مادمت شاهدت العرض - لماذا نستقيده من مسرحية « حد مراتح » ؟ . ما الأثر الذى يبق لنا بعد مشاهدة هذه المسوخ التى تتحرك على المسرح وتصدع أدمغتنا بما لا جدوى منه ؟ هل انتهت كل مشاكلنا ولم يبق أمامنا سوى مشكلة تافهة كمشكلة النسل ؟ ثم كيف يسمح المؤلف لنفسه بأن يهاجم تحديد النسل على لسان الشيخ يونس فى حين تدعو الدولة إلى تحديده ؟ قد يقول إنه لم يهاجمه ، وإنما هو يعرض لرأى الشيخ يونس فقط وردى عليه - حيث أننا لم نفهم بالضبط هل هو يدعو إلى فكرة تحديد النسل أو هو يحارباها ؟ . أما فى المسرحية من تناقض شديد بين أهمية أن يكون لك أولاد وبين أهمية ألا يكون لك أولاد . . !

وإذا تكلمنا عن الممار الفنى للمسرحية وجدناها هزيلة البنيان : فالشخصيات تدخل الديكور وتخرج منه حيناً يريد المؤلف لاحتيا يتطلب الموقف . . حتى إن المعلم عرفة كان يدخل المقهى ثم يطلب الشيشة والقهوة السادة ليقول جملة أو جملتين ثم ينصرف انصرافاً مفتعلاً ! وكذلك شخصية الشيخ يونس ، إننى لم أر لوجوده أى مبرر فى المسرحية ، اللهم إلا إذا كان دخوله المسرح يعنى بضع كلمات ربما كانت خبراً سيقوله وينصرف .

وشخصية الأسطى مجاهد التى لم نعرف ما هى بالضبط ؟ فتارة رأيناه يخلق ذقنه تحت موس نعم ، وتارة ثانية يفترض ليدخل ابنه السيما ، وتارة ثالثة ليتلقى خبر سقوط ابنه ، وهكذا . . حتى شخصية معتوق الصرماتى التى ظهرت فى الفصل الأول وشاء لها المؤلف أن تموت هكذا فجأة دون سابق إنذار - لقد فوجئنا بها فى الفصل الثانى غير موجودة ، ولولا بضع كلمات جمعناها من هنا وهناك ما علمنا أنه مات . إن ثمة ارتباطاً عضوياً لم يكن موجوداً بين الشخصيات . ومن الممكن أن يغيب ممثل شخصية ما من هذه الشخصيات فستعير عنه بأحد الموجودين فى المشهد نفسه ؟ ليقول كلامه وينتهى الأمر دون أن تتأثر المسرحية . . حتى الشخصيات كلها يمكن الاستعاضة عنها بالمؤلف نفسه ؛ ليقف على خشبة المسرح وينهى إلينا أنه (مفيش حد مراتح) وينتهى الأمر ! وأعتقد أن هذا يكون أفضل ! ولقد لجأ المؤلف فى بعض المواقف إلى استغلال النكت القديمة ، فمثلاً : رفع عنتر قدمه وراح يشير لمن حوله بأن طرقات المدينة كلها مرسومة عليها مما لف وداخ ، فهذا ميدان التحرير

وهذه باب الشعرية وتلك هي القبة وهكذا ، فقال عليه الأسطى نعم مبحلقاً في قدمه ، فسأله عتر عما أدى به إلى النظر هكذا ؟ فقال له : إننى أبحث عن بيتى لأطمئن على الأولاد . . ! وقس على ذلك كثيراً من النكات والحزافات المبتذلة التى حفلت بها مواقف المسرحية ، ثم تعليق الذليل الورق للمعلم عرفة في بيت راشد أفندى ، وتقديم كوب الشربات الذى اكتشف أنه « شطة » . . إلخ . وإذا كان المتفرج قد ضحك بصدق فن الطفلة الموهوبة (إيمان رفعت) ، إنها فى الحقيقة تبشر بمستقبل رائع فيما بعد لو وجدت من يتعهدا بالفو .

بقيت كلمة عن الإخراج . إن الأستاذ « محمد توفيق » قدم مجهوداً مخلصاً فى هذه المسرحية : فهو على الأقل خلق من العدم شخصيات حية قريبة إلى نفوسنا وصورها تصويراً دقيقاً ، ولو كان الود وده لفعل الكثير . وقد أعجبتنى حركة الممثلين في منزل راشد أفندى ، بالقدر الذى لم تعجبني فيه في دكان الأسطى نعم ، ولعل هذا راجع إلى ضيق حيز الديكور بشكل منفر ، فمثلاً : كان الأسطى نعم وهو يحلق للأسطى مجاهد ذقنه يلف حوله ، ليحلق له الناحية من ذقنه ، فيضطر إلى الخروج من الباب للدخول من الباب الآخر - وهذا عيب واضح في الديكور ليس إلا ! وشيء آخر آخذة على الأستاذ محمد توفيق ، وهو الستارة التى تفصل بين المقهى وبيت راشد أفندى . إن كثرة الانتقال من المقهى إلى البيت ومن البيت إلى المقهى جعل المتفرج يشعر بالملل - فوق شعوره - بالضيق من طول ما ارتفعت الستارة وهبطت ، مع أنه كان من اليسير الاستغناء عنها تماماً والاكتفاء باستغلال الضوء بدلاً منها وخاصة أنها لم تخدم أى غرض فنى إلا إظهار خلفية المقهى . والدليل على عدم أهميتها أنه في نهاية الفصل الثالث استغنى عنها فعلاً . والحق ، أن المنظر بدا من غيرها أكثر جمالاً وقرباً إلى النفس . ولو كان قد فصل هذا من الأول لأعطى الأحداث نوعاً من العمق والارتباط !

ماذا في « بير السلم » ؟

دون مسرحيات سعد وهبة جميعاً أثارت مسرحيته الأخيرة بين مثقفينا . . زوبعة ، وكان السؤال الدائر على كل لسان هو : هل احتفظت هذه المسرحية بأصالة سعد وهبة ؟ . . وربما يكون الدافع الحقيقي خلف هذا السؤال هو ما لسناء في مسرحيات سعد القديمة - ونعني على وجه التحديد : المهروسة ، وكفر البطيخ والسبنسة وكوبرى التاموس - من وعي بالحياة التي يعبورها وتصبح في تناوله للقضايا التي كانت تشغل الأذهان في مصر قبل الثورة ، وإن كانت في «سكة السلامة» قد دخل المدينة ثم وضعها في الأوتوبس الصحراوي وعند بقعة خالية من الحياة تماماً جردهم وكشف عن أعماقهم السوداء الملوثة .

لذلك لم يكن غريباً أن يثار السؤال حول مسرحيته الأخيرة بشكله السابق التقديم . والحق أن الإجابة من هذا السؤال تحتاج منا إلى شيء من الصراحة والأمانة . . واعتقد أن (سعد الدين وهبة) قد وصل إلى مرحلة من النضج تتيح له أن يتقبل كل ما يوجه إليه من نقد ، سواء كان له أو عليه ، وإن أول ما يطرأ على أذهاننا عند مشاهدتنا للرواية ، وبالتحديد حينما نتوغل في أحداثها - هو التشابه الواضح بين الموقف الرئيسي فيها وبينه في «سكة السلامة» . صحيح أن «الحدوتة» مختلفة تماماً وكذلك البيئة ، ولكن ، إذ كانت «سكة السلامة» تعتمد على ظروف خارجة عن إرادة الشخصيات جعلتهم يكشفون عن دخائلهم طائعين مختارين - فإن «بير السلم» تتخذ من نفسها تلك الملابس قبساً يثير لنا أعماق شخصياتها ، وعلى أى حال فلنحاول أن نعرف ما الفكرة الرئيسية التي يقدمها لنا (سعد الدين وهبة) في مسرحيته الأخيرة ؟

إننا أمام أسرة منحلة ، متفسخة ، انتهازية . . تعيش على أنقاض رئيسها وبجده المادى الغابر . . وتتحرك على أشلائه الراقدة في بير السلم : حزمة من السنين العجاف في جسد مشلول فاقد النطق والحركة مبعأ في عربة ذات عجل ، هذه هي الصورة التي ترسمها معارض الكلمات خلال دوران الحركة في المسرحية ، يمججها عن عيوننا باب (بير السلم) ويكشف عنها القباب في تصورتنا مزراها الخطير بالنسبة لهذه العائلة المشرقة على شفا الهاوية . فالأم تحون جثثانه .

وذكراه ، ومع من ؟ مع خطيب ابنها المحامي الانتهازي المتحدلق للتلاعب بالألفاظ . . .
والأخ الأكبر حسن طغي وتجبر وفرض سلطته الرهيبة على البيت ، وصار يصرف ما في الخزائن
والبنوك وأعناق الطين في الأرض ، فلم يبق ولم يذر . . . ولكي يأمن غدر المفاجآت في بذرة
نظيفة « ثلوث » هذا الجو الذي أقامه ، أدخل أخاه « مصطفى » الصغير إلى مستشفى المجاذيب
ظلاماً وعدواناً . . . والأخ الثاني « سامي » ، مثقف ، دفين حياته وشخصه وزمانه بين دفتي
كتاب ، وألغى من وجوده كل ارتباط إنساني ، ورفض كل شيء حتى ممارسة حق كروج ،
ولتذهب زوجته إلى الجحيم بتلوها في الفراش وبضراعتها الحارة ذات الأطفار النهمة . . كل
ذلك كرد فعل منه أو اتخاذ موقف احتجاجي ضد هذه المهزلة التي تحدث في البيت ولا من
يردعها . .

و« على » شقيق الجئان ، ترك قرينه وجاء بزوجه ، ليأكلا من اللحم الحرام ، وليكون
لها نصيب في التركة ، ولقد جذبت المدينة « على الشراوى » بزحامها الذي يهواه ويغرم
بالانغماس في الأنويسات . مع أنه مقصر في حق زوجته حفيظة كرجل . أما زوجته « حفيظة »
فقد تناغست عن كل شيء في سبيل أن تعاصر توزيع التركة مستعينة في ذلك بتبسيط (الأثر)
وصنع الأحجية والتعاويد . . « وعزيزة » أو أليكترا تعيش في وهم صوره لها خيالها بأن أباهما
سوف ينهض على قدميه وينطق ، بل هو نطق فعلاً وناداهما وأصبح على اتصال دائم بها كما
تشيع هي في البيت . . ولذا فهي تقوم بدور القدر العاق في حياة كل هؤلاء ، تهدمهم ليل
نهار بسطوة أبيها المنتظرة التي ستوقهم عند حدهم .

ولعل ثمة فكرة تلوح لنا بأن المؤلف ربما يقصدها ، تلك هي فكرة الصراع بين الحرية
والإيمان . فالإنسان قد يطغي ويتجبر ، ولكنه مع ذلك لا يستطيع التحلل من الإيمان بشيء
ما ، وليكن حتى قدره المحنوم مثلاً . والأسرة قد تمزقت فعلاً وانهارت ، وماتت الأم . وتحل
الجميع عن حسن وتركوه وحده أمام مسئوليته في غرق سفينتهم ، وأمام مصيره بالنسبة لمسئولية
حرية كذلك . ورغم أن أليكترا ، أو عزيزة يجيب أملها في أملها في النهاية وتفقد الإيمان بأبيها
الذي ترك الأسرة تهاون أن يظهر في اللحظة المناسبة . . فإن (حسن) يستعيد إيمانه
« بسلطان » أبيه . . بالقوة الميتافيزيقية التي يمكن أن يرمي عليها ثقله ويستريح . وفي تقديرى أن
المتخرج - الذي حاول أن يفكر - قد وقع في بلبلة شديدة . فالشخصيات بألوانها وتصرفاتها

وكنه حياتها تسير في خط واقعي ، بل إنها شخصيات « طبيعية » صرة تتمتع بصفات ومات خاصة ذاتية بحة ، كهواية الزحام في الأتوبيسات ، أوتبيت الأثر ، أو ترديد إحدى الشخصيات لجملة معينة طوال الوقت كبصمة شخصية .

هكذا نرى أن كل شخصيات المسرحية يشكلون « نبات » خاصة منفردة ، من ذلك النوع الذي لا يمكن الواحد منهم إلا أن يعبر عن نفسه فقط كذات منفردة ، من ذلك النوع ابتداء من الأخ الشرير إلى المثقف الهابط جنسياً وفكرياً إلى الأم الداعرة إلى الم الباحث عن رجولته إلى الشقيقة الواهمة إلى الهامى الانتهازي إلى الفلاح الحقيف الدم إلى الخادم المعجوز المغلوب على أمره . كل هذه الشخصيات الطبيعية كان لابد أن تحيطها بيئة تتفق مع طبيعتها حتى يمكنها من ثم أن تعطينا إيماءاتها بشكل أكثر طبيعية وأصدق حياة وأنضجها . . مثلاً كان يفعل تشيكوف مثلاً مع مثل هذه الشخصيات .

ولكن بير السلم بشكله ومضمونه أحاط جو المسرحية بغلالة من الغموض والتناقض ، إذ بعد أن كان المتفرج - مسترخياً مستمتعاً باستظرافه لـ « طبيعة » هذه الشخصيات التي تتحرك أمامه « بدوافع » طبيعية - أصبح فجأة وبدون سابق تمهيد مطلوباً منه أن يسرح مرحلة ميتافيزيقية يحل بها لتر هذا البير . وإلى لمل يقين بأن المتفرج لم يلق طول بال إلى هذا الأمر ، فقد فضل ألا يفوت على نفسه فرصة الضحك على هذه المواقف المتصلة على بعض المفاركات . وأود لو أعلن خشيق على المؤلف من طينان المفاركات اللفظية ، فإن في مسرحيته السادسة يبدو متمسكاً بها تمسكاً يسحب يدي ويضعها على قلبى . . فيا ويل مسرحنا لو انحدر إلى الاعتماد الكلى على المفاركات اللفظية ! فهي والحق يقال ذات إغراء لا يقاوم ! والمصيبة أنها تثرى تثرى شباك التذاكر أيضاً . وفي « بير السلم » شخصيات بكاملها يكاد حوارها يتكون من مجرد مفاركات لفظية ليس إلا : كشخصية الفلاح « محمد أبو فرقة » ، وشخصية « على الشراوى » وزوجته « حفيظة » ، وكذلك « سامى » المثقف وزوجته أيضاً ، وفي مقدمتهم جميعاً شخصية الأستاذ المقدم . صحيح أن هذه المفاركات اللفظية أشيعت المتفرج ضحكاً وتلهيلاً وشدت أعصابه شدةً جنسياً في بعض اللحظات ، ولكن عيباً ، أو خطرهما - قد زحف على بقية المواقف الجادة فيمها وأفقدوا أثرها المطلوب . وعلى سبيل المثال لا الحصر : موقف على الشراوى الخامس حيث طلب منه الاشتراك في قتل أخيه ، يتسلل أبو فرقة لحظتها

ويهمس في أذنه (عن الوصفة التي دبرها له لتقويته جنسياً) قائلاً : نعت ؟ مثل هذه الألفاظ المفاجئة ليست من نوع النكتة التي تتبع من قلب المأساة مثلاً . . ولكنها مفرقات مسرحية مبالغ فيها تطيش بذهن المتفرج عن التركيز فيها هو أهم .

ولقد حفلت المسرحية بكثير من الحشو الذي لا يخدم غرضها الأصلي ، دون ضرورة موضوعية أو حتى فنية ! مثلاً المشهد الطويل الساخن بين سامى البارد وزوجته اللطيفة ، في فراشها ، والذي استحضر في ذهنى على الفور مشهداً مماثلاً بين بريك وزوجته مرجريت في مسرحية تينسى وليامز « قطة على سطح صفيح ساخن » ، هذا المشهد لم أر له أى ضرورة ، ثم إن الحوار كثير ويغفل باله بطاقات الشخصية ، وال عبارات العادية المألوفة . وكنت أفهم أن تكون الشخصيات تجريدية مثلاً أو تعبيرية مادام المؤلف يهدف إلى غرض تجريدى أو فكرة مطلقة ، وإلا - مادامت شاهد حياة واقعية بحتة - فهل يعقل أن تظل الأسرة هذا العمر الطويل ، المجهول ، دون أن يدخل أحدهم ليأرق ؟ . . أو تراه مثلاً كأن قطعة حجر ملقاة في البحر لا مطلب لها على الإطلاق ؟ . . ولذلك فإن لحظة التيقن من وجوده أو عدم وجوده لم تكن مقنعة بالدرجة الكافية . . لأنه كان يكفى والأمر كذلك أن يفتح الباب ولو عفواً لكى نتحقق من ذلك - هذا إذا سلمنا بهذه المقدمات المتناقضة ، إن هذا العنصر في تقديري أقعد الموقف درامية ؛ كما أنه كان موقفاً واضح الافتعال . ثم ما قيمة أن يقدم لنا المسرحية أستاذ كالذى قدمها ؟ لقد كنت أحس بأنه مفروض على المتفرج وعلى أحداث المسرحية ، اللهم إذا كانت مهمة ملء الزنبرك ليتحرك الممثلون - وظيفة درامية لها ارتباط عضوى بالتركيب الفني . هذا ولم يكن هناك ذراع بلطفه لأن بعضى في السخرية والقرينة على الأمثلة والمتفرجين والمتفرجين وما إلى ذلك من رجالات المجتمع ، بلا مبرر مفهوم .

ويعد من الملاحظ أن احتكاك المؤلف بالسينما قد عيشه في « مود » سينمائي في أثناء كتابته لهذه المسرحية . . فجماعات المشاهد السينمائية أكثر منها مسرحية ، حتى في متابعتها واضطرابها . ولقد ساهم الخرج سعد أردش في إضفاء لون من الإغراب على جو المسرحية ، كشكيله للدكتور مثلاً ، ورمحه للحركة المسرحية : فقد كان الحامى ، مثلاً في أثناء احتدام النقاش بينه وبين فريدة يصمد السلم ويكلمها من فوق ، ليحطى بذلك الإبحاء بأنهم يدوسون ذكرى ذلك الأب ويسحقون تلك القيمة الغالية ، وكنت أرى أن من الأفضل عدم استعمال الأسلوب

التعبيرى فى الإخراج ما دام النص أصلاً ليس تعبيرياً . إلا أننى برغم ذلك لا أملك إلا أن أقول كلمة تقدير لهذا المجهود الرائع الذى قدمه سعد الدين وهبة وسعد أردش وكل من توفيق الدقن وسميحة أيوب وأمانة رزق وحسن البارودى وشفيق نور الدين وناهد سمير وأحمد الجزيرى وعبد الرحمن أبوزهرة ورجاء حسين ومحمد عنانى . وكللك جهاز الإضاءة فى هذا العمل العليل .

زوبعة .. تأكل « الزوبعة »

لم تكن مسرحية « الزوبعة » لتثير كل هذه الزواجع لو أنها أخذت طريقها إلى المسرح بشكل تلقائي تقليدي ككل مسرحيات خلق الله التي تُعرض كل عام وغر في سلام . ولكن (محمود دياب) مؤلف مسرحي ناشئ يقف على أول السلم - وإن كان قد دخل ميدان الأدب قصاصاً بمجموعة قصص قصيرة اسمها « خطاب من قلبى » ورواية قصيرة اسمها « الظلال في الجانب الآخر » - إن موهبته الحقيقية التي خدعتني في روايته وأقنعتني أنت من جيل الرواية القادم بلا جدال ، ما لبث أن ظهرت لي على الوجه الآخر ، مؤكدة لي أن مستقبله في المسرح أهم بكثير من مستقبله في القصة . . وذلك منذ أن تعرفت عليه كاتباً مسرحياً في عمله المسرحي الأول « البيت القديم » التي نشرت في مجموعة الكتاب الماسي الصادرة عن الدار القومية للطباعة والنشر ، وعرضها المسرح الحديث في أحد مواسمه الماضية .

وبرغم إعجابي بمسرحيته تلك فإنه كانت لي بعض الملاحظات عليها . كانت من ذلك النوع من الأعمال الفنية التي تكتب لتفوز في مسابقة ما . وأغلب اليقين أنها فازت بجائزة في مسابقة أقامها المجمع اللغوي على ما أذكر . وهي مسرحية تعرض لنا طبيعة الحياة في مجتمع يتخذ من الاشتراكية طريقاً لحياته الجديدة هو مجتمعنا ، وكيف أن طبيعة هذه المرحلة الجديدة من حياتنا تقتضينا المحافظة على أصالتنا ، تدعونا إلى التطور ولكن مع الاحتفاظ بهرقة تقاليدنا ؟ كما تبين كيف أن الفكرة الاشتراكية لا تستقيم هي والميول الطبقية ؟ وكيف أنها عمل وليست مظاهر كاذبة خداعة ؟ وقد تمثل - ذلك في الأسرة التي فقدت قدرتها على النظرة الدقيقة إلى واقع حياتها . خطب أحد أبنائها - وهو شاب من جيل الثورة - ابنة أحد الأغنياء ، فاستأجر لأسرته شقة فاخرة في حي أرستقراطي يتناسب هو ومكانة عروسه ، ولكنه يصدم في عروسه تلك ، إذ يكشف أنها بلهاء ! فتعيده الصدمة إلى أرض الواقع . . وإلى البيت القديم !

مسرحية مقنعة إلى حد ما ، مهمة كذلك إلى حد ما . . وذلك لارتباطها بالحدث الاجتماعي المعاصر ، إلا أن أسوأ ما فيها أنها كتبت باللغة الفصحى ، لالعب في اللغة

النصحي أوفى أداة الكاتب ، وإنما لأنه كان ثمة اتصال واضح بين شخصيات المسرحية ويشتم وبين اللغة التي يتحدثون بها . وما زاد الطين بلة أن للمسرح ، أو المؤلف أو المخرج لا أدري قام أحدهم بتحويل أو ترجمة اللغة من النصحي إلى العامية ! . فأفسد بذلك المعاني ومبعضها . فاللغى كما نعرف جميعاً يحىء مرتبطاً بظلال اللغة نفسها ، والذي يمكن التعبير عنه بالنصحي تعبيراً جيداً قد تميزت عنه العامية ، والعكس صحيح . عل أن المؤلف يتلافى كل هذه الأخطاء في عمله المسرحي الثاني . . ويستفيد من تجربة احتكاكه بالجمهور احتكاكاً مباشراً .

والذي حدث بالضبط أن مسرحية « الزوينة » جاءت كأى عمل فى مستوى يبشر بعطاء طيب ، ولكنه ليس خارقاً للعادة كما قد يتصور البعض . كل ما هنالك أن المسرحية مرت بطرؤف غير عادية بين لجنة القراءة وبين مرحلة التنفيذ ، استطاع المؤلف أن يحسن استغلالها جيداً فى مصلحة العمل . فإذا علمنا أن للمسرحية كانت مهلهلة بالموت تماماً لسبب ما ، أدركنا على الفور كم هو طبيعى أن تثير المسرحية هذه . . الزوينة . ! وأن موقفها يشبه فى ذهنى بمركبة بتناول الساعة الذى إذا جلبته تاحيظك بشعة جاءت قوة ارتعاده بمدى طول المسافة الى ابتعد بها عن مكانه الطيبى ، ولكأنى بالمسرحية تريد أن تحقق غرضها بأثر رجعى ، بحيث تعرض لليوم وللغد ، وللأمس أيضاً .

وأرجو ألا يفهم من كلامى هذا أن للمسرحية ليست جديرة بالنجاح ، أو أن السبب فى نجاحها ما صاحب ظهورها من ملابسات ، ولكنى فقط أقول : إن هذه الظروف خلصتها بقدر ما غصرتها بعض الضرر . . لسبب بسيط ، وهو أننا نرى أن كل ما أثير عن المسرحية لم يكن تابعاً منها كعمل فى ، وإنما كان يدور حولها . . ابتداءً من التساؤل الغامض عن سر توقعها فى المسرح الحديث فجأة ، إلى اختيار عرضها فى المظاهرات وإخراجها بأسلوبين مختلفين أحدهما مخرج كلاسيكى كبير والآخر لمخرج شاب حديث . . ثم تالى العرضان وما نتج عنها من أقوال كثيرة . فكانت النتيجة أن انصرف تهيم التقاد والجمهور إلى المقارنة بين أسلوبى الإخراج والتشيل . . فى حين غفلت العيون عن النظر إلى النص ومحاولة تقييمه تقييماً سليماً . وفى تقديرى أن النجاح لا يعتبر نجاحاً خالصاً أو قل : إنه نجاح لم يخدم المؤلف ، بل على العكس ربما يكون ذا بريق خاص له خطره على كاتب كمحمود دياب - وقد يكون كاتبنا أكبر من أن

بإلأه الزهو أو الغرور مثلاً . ولكنى مع ذلك أفضل لو أن للنقاشات نبت من داخل العمل نفسه حتى يستفيد المؤلف من التجربة .

والتجربة بحق تستحق أن نقف عندها وقفة تحمن وتخصص ولو على القدر الذى يسمح به هذا المقام . إننا بإزاء قرية حلت بها اللمة فجأة . . فراحت تتقيأ أوزارها . جاءها خبر بأن (فلان) الفلاى المحكوم عليه بالسجن المؤبد راجع إلى القرية حالاً . ومعنى ذلك أن المتهم الحقيقى فى القضايا التى سجن من أجلها هذا الشخص سوف يظهر ، وسوف يظهر الجناة ومركبو الشرور فى القرية باسمه . وهبت الزويمة . . فاكسحت الأقمشة وأزالت عن الوجوه مسوح الرهبان . . واتضح للقرية أن كل الجرائم التى ارتكبت ، لا ذنب لهذا الشخص فيها ، وأنه ليس مرتكبها الحقيقى بل فلاناً وفلاناً وفلاناً من أهل القرية المستترين . وهذه اللمة التى حلت بالقرية تراها تنسحب عن ولدى الشخص المسجون - حيث كانت لعنة أبيها المظلم تطاردما وتضيق عليها الحناق . فلما انكشفت الحقيقة بسمت لها الحياة من جديد ، وعادت إليها حقوقها المسلوقة . ويرغم أن القرية تتيقن - أخيراً - أن هذا الشخص لن يعود ؛ لأنه مات فى السجن من زمن ، إلا أن ذلك لا يغير من الأمر شيئاً ؛ فإن يكن الرجل قد مات حقاً فلا بد أن تكون الروح قد دبّت فيه من جديد ، بدليل أنه فى هذه الزويمة .

والمسرحية تذكرنا أسلوب الكاتب الأمريكى ألفرد يوجين أونيل الذى يهتم بما خلف الواقع - والقياس مع الفارق طبعاً - وكان من الممكن أن تكون الزويمة عملاً فنياً ممتازاً لو أن المؤلف اهتم ببعض التفاصيل الدقيقة الهامة . فمثلاً : نجد أن الحوار - والحق يقال - أقل من مستوى الفكرة ، ولا يتناسب هو وأسلوب المسرحية نفسها . وأن أول ما نلاحظه على الحوار أنه حوار واقعى صرف يعتمد كل الاعتماد على محاكاة الطبيعة والحياة . وربما جاء ذلك نتيجة لاعتقاد المؤلف أنه يكتب مسرحية واقعية محضة . . ولذا فهو يتقن شخصياته من واقع الحياة أو يحاكي بها الطبيعة البيئية - فهذه شخصية « صالح » بطل المسرحية ، الصبى الذى تصر القرية على أنه « أهبل » أى ليس مكتمل العقل والشخصية ، فى حين أنه - هكذا يومئ المؤلف - عكس ذلك تماماً . ولكن يبدو أن المؤلف دون أن يدرك انحاز إلى رأى القرية فلم يعن بهذه الشخصية العناية الكافية ، مما أدى إلى التبع . فجاءت لا هى عاقلة بالفعل ولا كما تراها القرية ! ولو كانت هذه الشخصية على درجة ما من الوعى بشخصها وبالحو المحيط بها ، لوصلت إذن إلينا من خلالها معطيات كثيرة .

وبالرغم من أن المفروض أننا نرى أكثر جوانب الزوينة من خلال علاقاته بأهل القرية وعلاقات أهل القرية به ، وبالرغم من أنه كان من المفروض أن تكون هذه الشخصية شخصية مسرحية من الطراز الأول - فإن المؤلف مع ذلك لم يهتم بها كما ينبغي . . فظلت حتى نهاية المسرحية شخصية واقعية جداً جداً ، حتى إنه - وهذه ظاهرة تستحق الدراسة - حيناً عادت إليه مكاسبه وحقوقه التي كانت ضائعة لعدم وضوح المهتم الحقيقي . . ارتفع في أعماقنا شعور بالأسف نحوه ، وبدلاً من أن نبارك انتصار الحقيقة بإزائه ، حصلناه . ومعنا علربنا بالطبع ، فلقد كان يبدو أمامنا شخصية سلبية ، ضعيفة ، نهال عليها المكاسب دون أن يكون لها دور ملحوظ يجعلنا نشد على يده ، ونطمئن على أنه أمسك بطرف الحقيقة ليواصل الحياة الشخصية أخرى غير التي كانتها من قبل .

فإذا نظرنا إلى بقية الشخصيات الأخرى وجدنا أن بعضها مرسوم رسماً جيداً والبعض الآخر أفلت من يد المؤلف . فنلأ شخصية « الشيخ يونس » لم تكن إلا ذلك النموذج التقليدي لرجل الدين القروي ، السلي ، الفارغ ، الساذج ، المحطى برغم ذلك باحترام أهل القرية . أما الشخصيات التي تسترعى نظرنا بجودة رسمها فهي لا تعدى شخصية « سالم أبو سلم » ، والثاني « أحمد ومحمد أبو ربيع » . . إن هذا الثنائي من أمتع شخصيات المسرحية . ولنا وقفة عند شخصية « الحاجة صابحة » ، قبل لا نلشك فيه أن لها أهمية عضوية في العمل ، ومع ذلك حولها المؤلف إلى شخصية مكحلة . وكذلك شخصية « الحاج شعلان » السيد أبو طالب على ما لها من أهمية كبيرة ، درامية وموضوعية لم يسلم من التسطيط : « الحاج شعلان » هو مصاص الدماء المسترخ خلف قناع الدين . والسيد أبو طالب يمثل الصورة العصرية للإله في المسرحيات الإغريقية الذي كان يهبط في لحظة الذروة ليحل النقطة وتنتهى المسرحية : أولاً لم نعرف على شخصية الحاج شعلانة تعرفاً كاملاً . وثانياً لم يكن لها أى أبعاد أو ظلال ، أما السيد أبو طالب فالمفروض أنه شخصية ذات ثقل موضوعي ، فهو الخارج من السجن الحامل في أعماقه شحوب الحياة خلف الأسوار والزغبة الجائعة في الانطلاق نحو حياة حرة ، ومع ذلك بدا كأنه يؤدى وظيفته فقط . . . يلأى بنجر موت « حسين أبو شاعة » في السجن . وصحيح أن كلماته كانت تحصل ملاحح للتشمر ، ولكنها كانت كلمات مقتضبة لم تف بالغرض المطلوب . تبقى بعد ذلك نقطة على جانب كبير من الأهمية تتعلق بواقعية هذه الشخصيات ، وبواقعية العمل نفسه : فالممثل الذي من هلبا النوع والشخصيات التي من هذا التسيج عادة ما تصل

كل المعطيات من خلال تفكير الشخصيات نفسها بنتيجة لاحتكاكها بالفعل الدرامي . ولابد أن يكون كل شيء متواءم مع طبيعة الشخصيات والمزاج والبيئة . . ونتيجة لالتزام المؤلف بهذا الأسلوب افتقدت المسرحية عنصراً هاماً هو عنصر « الفكر » . فإذا سلمنا بأن « الحدوتة » جيدة والفعل التراجيدي له إيقاعه السليم للفتح . . يبقى بعد ذلك سؤال : ما هو الفكر الذي تشحننا به هذه المسرحية ؟ هل يقتصر عرضها على ما تكشف عنه « الحدوتة » فقط ؟

في اعتقادي أن المؤلف لو عمق الشخصيات أكثر وأعطاهما حواراً له رنيته وأبعاده لجعل لمسرحيته خلفية فكرية ثرية ، ولكن المسرحية على حالتها تلك يرغم اعترافنا بأنها هكذا لا بأس بها - لا تثرى وجدان المشاهد أو القارئ ، بما يقفها على مر الأيام ، فالحوار الواقعي فيها لا يعبر إلا عن معناه فقط ، الكلمة عارية محسوسة تعلى معناها ليس أكثر ولا توحى بأبعد من المسافة التي بينها وبين الكلمة للقبالة لها . إن كلمة الحوار في هذه المسرحية سرعان ما تسقط من فهم الشخصية ، وسرعان ما تتلاشى في الهواء ! ولقد سبق أن قلنا مراراً : إن الكلمة المسرحية كلمة يعمل لها تمثال ، كما أن عظمة شخص ما تلغى إلى صنع تمثال له ووضعه في ميدان عام مثلاً - كذلك الكلمة المسرحية ، من العظمة بحيث إننا نصنع لها تمثالاً ، ونضعه على خشبة المسرح ونتمتع فيه ! وربما تكون هذه النقطة ضعفاً في أغلب للمسرحيات المصرية المعاصرة . وربما تكون كذلك هي التي تحيل أغلب هذه للمسرحيات إلى ما يشبه التثيلية الإذاعية التي ينضج حوارها لأسلوب « تلك تلك تلك » - « كلمة ورد غطالها ! » . وقد يكون هذا أسلوباً مقبولاً في الإذاعة على اعتبار أن المستمع لابد أن يتابع الحدث بسرعة من خلال الكلمات المباشرة الواضحة ، أما في المسرح فأعتقد أن الحوار أعمق من هذا بكثير . وعلى أية حال فمسرحية « الزوينة » تقدم لنا كاتباً مسرحياً لا شك أنه يفرض علينا احترامه . ولأنه هكذا فإننا نطالبه بالزيد من التجويد والوقوف على أسرار الصنعة المسرحية .

ولقد أخرج هذه المسرحية بأسلوبين مختلفين كل من حسين جمعه وعبد الرحيم الزرقاني : اهتم الأول بالأسلوب التجريدي للمعبر ، في حين التصق الآخر بواقعية النص التصاقاً شديداً . . فإذا حدث ؟ لقد كانت تجريبية حسين جمعة تضيى على النص أهمية وجلالاً أنحنى عيوبه الناجمة عن استغراقه في الواقعية . أما تمثيل الزرقاني عن الواقعية بمزيد من الواقع وخاصة في اهتمامه بالتفاصيل الدقيقة للواقع فقد أظهر بذلك عيوب النص من حيث أراد تفسيره على

مستوى الواقع المحض . كان حسين الجمعة يومئذ لنا بأن هذا الفعل « قد » يحدث في يوم ما ،
 أو هو على وشك الحدوث مثلاً ، أما الزرقافى فقد كان « يوهنا » بأن هذا حادث فعلاً ،
 وما هو ذا الواقع أمامكم ، انظروا وتمعنوا واتعظوا . . والحق لقد أقنعنا الإيماء الحسينى ، على
 حين لم « يدخل علينا » الإيهام الزرقافى . !

مهزلة يوسف إدريس . . الأرضية

إن كانت « مصرية » الفرافير أمراً لا جدال فيه ، فإن مصرية المهزلة الأرضية تؤكد نفسها بصورة أكثر عمقاً وأصالة ، وأعني بالـ « مصرية » هنا مصرية الموضوع ومصرية اللامع ، فإذا كانت الفرافير تضرب بجلودها في وجداننا إلى بعيد . . حيث السامر ، والفرفور - فكذلك المهزلة الأرضية تمتد بجلودها في وجداننا ولكن إلى بعيد جداً . . حيث جدنا قارون ، تلك الشخصية المشهورة ، التي يقترن ذكرها في الأذهان باكتناز المال والذهب وبذل كل ثمين وقيم في سبيلها .

لاشك فعلاً أن قارون وابنه - وليكن اسمه الطيب مثلاً - هما السبب في هذه المهزلة الأرضية التي يعيش فيها حفداؤهما وعائلة قارون المصرية ، أو المعاصرة - إنما تعيش الآن مهزلتها الكبرى حول ذلك الميراث . وما ميراث العائلة إلا تمساً ودماراً . إنه ميراث ذושقين : مادی ومعنوی . . الذهب والدمار . . والغريب أن ذلك الميراث التمس قد أصبح غريزة فطرية في حياة كل فرد من أفراد عائلة قارون . وتكون حصيلة الرحلة الدنيوية في نهاية العصر خازوقاً كبيراً . . فلا المرء عايش ولا ترك أولاده يعيشون لقد أورشهم التركة المثقلة . والتركة ليست أملاً كما انخدع بها ، ولكنها في الحقيقة هي مصدر القناء . . إنه لم يخلف مالاً فحسب ، وإنما خلف مالاً وصراعاً ، انشقاقاً وتمزقاً . . ومهزلة مروعة .

وتبدأ المهزلة « بمحمد الأول » ، جاء إلى مكتب الصحة ساحباً أخاه الصغير (محمد) الثالث بعد أن استصدر من مفتش الصحة إذناً بتصديره إلى مستشفى المجاذيب ؟ وقملاً يبدأ الدكتور « حكيم » بمعاونة المتورجى « صقر » بالشروع في التيقن من جنونه « محمد الثالث » ولكن محمد الثالث يعني الطبيب من هذه المحاولة ، ويكشف عن جنونه ، فهم الدكتور بالتوقيع ويصادر الحكم النهائي ، مع أنه خلال التحدث معه كان كلام محمد الثالث كلاماً لو تمعنا فيه أو لو تمعن الدكتور نفسه فيه لاكتشف أنه عين العقل . إلا أن الدكتور يوقع الكشف عليه وفي ذهنه فكرة مسبقة تقول : إن هذا الشخص المواقف أمامه . . مجنون ؟ المهم أن الدكتور يأمر بتحويله إلى القسم لعمل اللازم ؟ وقبل أن يتحرك إذا بلوقوف يتفتق عن مفاجأة

مذهلة ، بدخول « محمد الثاني » الذى هرع من فوره لإيقاف هذه المهزلة . ويعلم محمد الثاني أن أخاه (محمد الثالث) ليس مجنوناً وإنما المجنون الحقيقى هو هذا الطاغية الجبار محمد الأول ، فجنونه أفلح جنون ألا وهو السيطرة وحب الامتلاك ! ولقد دفعه هذا الجنون الفظيع إلى سحب أخيه بالقوة وتصديره إلى مستشفى المجاذيب ؛ ليخلو له الجو . . . ويمكن من الاستيلاء على حقه فى الميراث !

وكان على الدكتور حكيم أن يتصرف تصرفاً خاصاً تجاه هذه القضية ، ولكنه سرعان ما اكتشف أن « نونو » تلك التى كانت هنا منذ قليل ، وادعت أنها زوجة محمد الثالث - ليست موجودة ! والغريب أنهم جميعاً أنكروا وجودها . . . لذلك كان العثور على « نونو » أمراً غاية فى الأهمية بالنسبة للدكتور حكيم . وبدأ الدكتور سلسلة محاولات للبحث عن « نونو » التى اتخذت بعد ذلك فى المسرحية موقفاً هاماً ، وأصبح ظهورها على حقيقتها كشفاً للحقيقة . وإذا كان الأمر كذلك فلعل ثمة حكمة تلوح خلف هذه الأسماء الغريبة التى أطلقها المؤلف على شخصيات مسرحيته : فمحمد الأول ومحمد الثانى ومحمد الثالث لا بد أن تكون لأسمائهم هذه دلالات معينة إن لم تكن واضحة تماماً فهى على الأقل تشير مجرد الإشارة إلى ثلاثة قطاعات داخل طبقة واحدة هى الطبقة المتوسطة : فها هو ذا محمد الأول يرغبه الشديدة فى الامتلاك والاستحاذ ، وهذا هو محمد الثانى بكل ملامحه التى تشير لنا إلى قطاع الموظفين البيروقراطى ، وهذا هو محمد الثالث ، الدكتور المثقف السلبى الذى يحمل فى صدره مشكلة المثقفين كلهم حيناً تضيق بهم الصدور ويسيطر عليهم نوع من الغضب بالرفض لكل شئ أما شخصية « صفر » القورجى فلعله يمثل طبقة بكاملها هو الآخر ، وطبعاً نحن نعرف أى طبقة هذه التى يمثلها صفر ؟

ولقد أراد يوسف إدريس لـ « صفر » هذا أن يكون هو القاضى فى هذه المهزلة الأرضية . فالأمر كان قد بلغ بحكم مده ، ولم يعد فى وسعه الانتظار أكثر من هذا ، فرجع سماعة التليقون وطلب بوليس النجدة . وبعد برهة قصيرة جاءه بوليس النجدة فى هيئة الجند قارون وابنه الطيب حيث اتصل بهما البوليس الحقيقى فى جبانة الإمام ، وطلب منهما أن ينجدا الدكتور (حكيم) من هذه المهزلة الأرضية التى تسببها فيها . وتقدم قارون وابنه الطيب من الدكتور حكيم يستوضحانه الأمر . وإن هى إلا دقائق حتى قامت المحكمة . . . القاضى فيها « صفر » . والحاجب « صفر » والمدعى العام « صفر » . . . و « صفر » هو الكل فى الكل . .

ويبدأ صفر في محاكمة قارون وابنه الطيب . ولكنها لا يعترفان بأنها ارتكبا جريمة ما ، وإنما كان لا بد لهما أن يفعلا ما فعلا ، وإذا كانا قد فعلا تلك المهزلة فإذاك إلا لإحساسها بأن الحياة لا بد أن تستمر . الثروة في يدهما لا بد أن تكبر ولا بد أن يموت الواحد منهم وهو مطمئن على أولاده وهذه هي الحقيقة . ويفقد الدكتور حكم صوابه فعلاً ويتقدم من التورجى صفر طالباً منه أن يلبسه قبض الجنون ، فهذا هو الحل ! وهو لا يمكن أن يستمر مع هذه المهزلة . ويجرى الستار على حين يردد صفر أن الحكم لم يصدر بعد .

وأول ما يميز المهزلة الأرضية هي أنها ترسى دعائم ما يمكن تسميته بمسرح الغضب أو المسرح الغاضب ، ذلك الذى رأينا بلوره في مسرحية القرافير . إن الغضب في المهزلة الأرضية يصبح جزءاً من الخطة المسرحية . وقد يترك شكل المسرحية لأول وهلة بمافي من تغريب . ولكنك بعد المشاهدة أو القراءة الثانية ، سترى أن إطارها العام ما هو إلا تركيب منطقي لموضوع المسرحية . والواضح أن (يوسف إدريس) قريب جداً من المذهب التعبيري ؛ إذ يدخل إلى موضوعه مدخلاً واقعياً ، ويعمل من شخصياته قطاعات بأكملها ، كما أن الحوار لا يعمل بطاقات شخصية ، ولكنه كلام معبر ، يهتم بتخالط النفس وتحليل ما بضحك فيها . ومع ذلك لا نستطيع أن نقول إن المهزلة الأرضية مسرحية تعبيرية . . فإذا نسبنا إذن ؟ في اعتقادي أن (يوسف إدريس) وضع في هذه المسرحية أسس يمكن تسميته بالتعبيرية الجديدة . . وهي مرحلة تبدأ من فوق حدود العقل وتستمر « خلف » حدود العقل . ومسرحية من هذا النوع كانت تحتاج إلى أسلوب مميز في الإخراج يبعد بها عن الطابع الواقعي الصرف . وفي الحق أن (كال يسن) حاول أن يجعلها ما بين الحلم والواقع ، ولكن محاولته تعثرت في الحركة الواقعية التي أضفاها على سير المسرحية وعلى تصميم الليكور ، وكذلك لهجة الممثلين ، إلا أن المجهود الذى بذله في إخراجها لا يمكن إنكاره . ويفضل الأسلوب البسيط الذى اتبعه منتقل هذه المسرحية مسرحية « ريرتوار » تعيش زمناً طويلاً .

وقد وفق عبد المنعم إبراهيم في دور الدكتور حكم كل التوفيق ، وخاصة في اهتمامه بالتفاصيل الدقيقة جداً والتي تكشف عن أعماق الشخصية . أما « عبد الرحمن أبو زهرة » فلم يكن يعنيه شيء في أداء دور محمد الثالث إلا إيمانه من طرف خفى بأن (محمد الثالث) مجنون بالفعل مع أن الحقيقة غير هذا على طول الخط ، وفيما عدا ذلك كان يعرض أعماق الشخصية بحسن كفاية . وأما « محمد السبع » و « إبراهيم الشامي » و « على رشدى » فقد أدوا أدوارهم

بامتياز وتفوق ، وإن كانت لنا ملاحظة على أداء « على رشدى » للجد قارون وهو أنه أظهره في صورة غاية في السذاجة . ويقدر ما أعجبني « طارق عبد اللطيف » في دوره في مسرحية « الندم » بقدر ما سحّب منى هذا الإعجاب في دور « محمد الثاني » حيث كان يفتقر إلى التركيز والثبات والوعى بالشخصية ، على أن الجدير بالإعجاب حقاً هو ذلك المجهود الرائع الذى اضطلعت به الفنانة « سناء جميل » في أدائها للأدوار النسائية كلها والتي كانت تتخفى في زى « نونو » وهى ليست « نونو » الحقيقية .

ليالى نهمان عاشور

في مقال سابق قلنا : أن « ثلاث ليالى » آخر مسرحيات نهمان عاشور ، تعتبر آخر الشوط الذى يقطعه نهمان في طريقه إلى قضية الصراع الطبقي التى دأب على معالجتها منذ أول مسرحية كتبها . وأشرنا فيها أشرنا إلى أن المؤلف يهدف إلى إظهار البقايا الطبقيّة على حقيقتها ، وأن الطبقة الأرستقراطية بالذات ما تزال تتمحز لاستعادة وضعها من جديد عن طريق إعلانها السخرية والهزء وعدم الاعتراف بتطورات العصر الثورية التى فضت على المسألة الطبقيّة ، كما أن الطبقة المتوسطة ما تزال كذلك متمسكة بمظاهر التطلع الطبقي ، مدفوعة إلى ذلك بما تحمله في أعماقها من جذور طبقيّة مترسبة لم تغلح الظروف الراهنة في اجتثاثها بعد ، أو قل : إنها هي نفسها تضرب صفحاً عن حقيقة الواقع الناصع في حياتها وخاصة أن حياة الأمة عامة . على أننا نعود فنضيف أن هذا العمل إن هو إلا مثال لأى نهاية لأى شوط في أى طريق . . نهاية لاهثة الأنفاس تنسب عرقاً يجهد المشوار الطويل من أوله إلى آخره .

وليس من سبيل هنا طبقاً لمراجعة الشوط من بدايته ، لا لضيق المقام فحسب ، بل لأن « نهاية » الشوط نفسها تحمل في أعماقها الشوط كله . هي ثلاث ليال : ييضاء وسوداء وحمراء ، وكل ليلة في فصل ، وكل فصل تلخيص سريع لاهت لمسرحية من مسرحيات نهمان السابقة . والصورة التى تقفز إلى أذهاننا لأول وهلة في أثناء مشاهدتنا لليالى الثلاث - وهى صورة نهمان نفسه ، وهو يجرى متطلقاً من مسرحية « المنطاطيس » وقد علقت بتقديمه (الناس إلى تحت ، وإلى فوق ، وعائلة الدوغرى ، وسيا أونطة ، وصنف الحرهم) ويتعبيراً أكثر دقة نرى نهمان يلبث نحو لياليه الثلاث ، ولكن على غير العادة يجرى بظهوره ملقياً ببحره بين خطواته السابقة !

وكان من المنتظر أن يضيف نهمان بلياليه الثلاث شيئاً جديداً إلى ما قدمه سابقاً ، وليكن هذا الشيء مثلاً ، وعلى أسوأ الفروض تفسيراً جديداً أو حتى مزيداً من الضوء على وجهات نظره السابقة في قضية الصراع الطبقي ، ولكن بما يؤسف له أننا لم نشاهد حتى عملاً مستويّاً مستقيماً يساوى قيمة نهمان عاشور الفنية ، بل شاهدنا - وأقولها صراحة - نهمان يلفظ أنفاسه

على خشبة المسرح - ويقول نعمان في النشرة الموزعة على الجمهور المشاهد موضعاً فكريته من طرق باب المسرحية ذات القصل الواحد : أنه « بعد تمام الليلة البيضاء اكتشفتُ ماوراءها جميعاً . . . فالفصول أو الليالي الثلاث لم تكن إلا جماعاً لمن فاتني أن أدرك وجودهم من شوائب الشخص في مسرحياتي السابقة ، فكأنهم والحال كذلك من سقط المتاع أو ظلال من رؤيا أخذت تقع في باظري وتنداح إلى بعيد وراء أسوار الماضي ! إنهم كما خلتهم . ختام عالم منقرض أغلقت أسواره إلى غير رجعة مني إليه !

وهذه الكلمات برغم ما فيها من إنشائية أسلوبية ، تكشف بصورة ما ، من قريب أو من بعيد ، عن مدى ارتباط المؤلف بهذه الشخصيات التي قلّمها لنا ، وعن مدى صدقه في النظر إليها وفي تناول حياتها . فهو يقرر أنها « من سقط المتاع » وفي الوقت نفسه يحاول أن يلمس لنفسه تبريراً لبحث الحياة فيها من جديد . برغم أنهم كما خيل إليه « ختام عالم منقرض أغلقت أسواره إلى غير رجعة مني إليه ! » .

وإننا لا نملك إزاء هذا التصريح غير المباشر إلا أن نوافق المؤلف على أن تلك الشخصيات إن هي - فعلاً - إلا ختام عالم منقرض أغلقت أسواره إلى غير رجعة ، لا من المؤلف فقط ، بل منا نحن أيضاً ومن المجتمع والفن علي وجه الإطلاق .

ولا ننكر أنها شخصيات أدت في حياتنا دوراً وفي مسرح نعمان عاشور أدواراً ، ولكنها الآن فقدت حتى ما يؤهلها لأن تؤدي مجرد أدوار عادية في حياتها في الواقع الخارجي ، فضلاً عن أن تصعد إلى خشبة المسرح بعد انسلاخ ثلاثة عشر ربيعاً من عصر ثورتنا السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية .

ولقد كان من الواضح لمن شاهدها على المسرح أنها لم تكن شخصيات بالمعنى المفهوم ، وإنما جاءت وهي مجردة لا حياة فيها ولا معنى لها . صحيح أن هناك بعض الشخصيات لم تكن تخلو من خفة دم ، كشخصية « سعيد » في الليلة البيضاء ، ولكنها مع ذلك لم تكن مرسومة رسماً جيداً ، ذلك لأنها أصلاً لم تكن محددة للملامح في ذهن المؤلف ، لأنه انشغل انشغالاً ، ليلعب عن طريقها كلمات لا هنا ولا هناك قذف بها بعض النواحي الاجتماعية في حياتنا العامة . . هكذا دون سبب أو مبرر مفهوم ! وعلى أي الأحوال فإن هذه إحدى سمات المؤلف في أغلب أعماله . وهو بهذه الطريقة يتحيز كمن يكشف غطاء « الحيلة » ثم يجري خرقاً مما يمكن أن يتبره من غبار وديحان ! وإذا كنا نختصر للمؤلف هروبه من بعض القضايا التي يثيرها

ولا يناقشها مناقشة موضوعية في بعض مسرحياته السابقة على اعتبار أن بالمسرحيات قضايا أخرى أهم وأجدر بالمناقشة تخفينا من متابعة مثل هذه الفرعيات البسيطة - فإننا في عمله الأخير هذا لا يمكن بحال أن نفتقر له ذلك ، وخاصة أنه عمل يخلو من الثقل الموضوعي أو الثراء الفكري !

وفي تقديرى أننا لا نتجاوز الحد إذا قلنا إن الليالى الثلاث لا تعدو أن تكون ثلاث تمثيلات إذاعية أو تلفزيونية من ذلك النوع الذى يقدم على سبيل التفكه أو التريفة على الماضى القريب ، أما أن تكون مسرحيات يحشد لها المتفرجون من أنحاء المدينة ليالى بطولها - فهذا ما لا نقره أبداً . وإلا فليقدم لنا المؤلف تفسيراً لهذا التسطيع وهذا التحلل الفكرى السائدين في لياليه الثلاث . . اقتداء من المرأة الأرسقراطية التافهة التى تضطر زوجها ليحضر حفل عيد زواجها ويشارك في هذا التجمع الأسرى الكاذب . . إلى « ميمى » غانية الحى وفنائه القديمة التى جارعليها الزمن فرمت نفسها - في خريف حياتها وعمرها - على فهمى أفندى الموظف البسيط بعد أن امتنها أهل الحى ولاكت ألسنتهم سلوكها الشخصى فخرجت صورتها في الأذهان . . مروراً بالأسرة المتوسطة التى ماتت عائلتها فجأة ، وتركها في مهب الريح تواجه أخطار الحياة عزلاء من الأسلحة لا يضعها عم ولا خال ! تعيش المرأة الأرسقراطية ليلة ييضاء . وتعيش أسرة المتوفى ليلة سوداء . ويعيش فهمى أفندى ليلة حمراء . ونعيش نحن في الصالة ليلة فارغة ! فليس من موضوع يستغرقنا ويستولى على اهتمامنا ، بل تمر ثلاث ساعات تتوالى علينا بين كل منها والأخرى استراحة تقضيها في التساؤل فيما بيننا وبين أنفسنا عن الحكمة فيما شاهدنا . حتى إن بعض الجمهور العادى - وقد لمسها بنفسى وقت ذاك - أرجأ البت في هذا الأمر إلى حين الانتهاء من « الفصل » الثالث ظناً منه بأنه يشاهد مسرحية واحدة اسمها (ثلاث ليال) وأن المؤلف قد جعل كل فصل مستقل وحده بليلى . والذى ساعد على تثبيت هذه الفكرة تكرار بعض المثلثين في أكثر من مسرحية .

غير أن هذه الظاهرة الفاجعة تعتبر دليلاً قاطعاً على قصور النص المسرحى ، إذ هو يفتقر إلى مقومات الإقناع والمنطق بحيث يصل إلى المتفرج مكتملاً ناضجاً واضحاً . فكون المتفرج يهض بعد هبوط الستار غير ملق إلى الأمر بالأعلى اعتبار أن ما حدث ليس إلا مقدمة لما سيأتى دليل على أن المتفرج لم يضع يده على قضية أو موضوع أو فكرة أو أى شئ يبق فيه بعد مغادرته المسرح ! ولا ننكر أن بكل ليلة من الليالى الثلاث ثمة فكرة ، ولكنها فكرة باهتة لا ترقى إلى

مستوى تقل المسرح ولا تجرؤ على الاقتراب من خشبته إلا أن المؤلف قربها ، بل نصبا على خشبة المسرح ، وذهب إلى أبعد من ذلك ، قرر أن «سحار الليالي الثلاث» وعلى قدر ما وسعته العنمة الدرامية الحافظة هم ظلال الحاضر بكل ماضيه .. ولياليهم «عفريتة الصورة» التي لا يصعب أن تستخرج منها عديد الطبعات في كل حجم وفي أى مقام ! وليس من العسير أن نتلقاهم بالفلسفة وعملهم للرموز يرغم ضيق اللقطة ويحدد الموقف الدرامى المختار .

وإذا صلحنا حسن نية المؤلف تجاه شخوصه ، ورحنا نتلقاهم بالفلسفة ، ونحملهم الرموز من خلال التزام المؤلف بما يمكن أن أسميه طبيعة الصورة ، ما وجدنا في الأثر ثمة شيئاً يشير إلى شيء ! و «عفريتة الصورة» هذه للتمثلة في شخوص المسرحيات الثلاث كما يشرح لنا المؤلف ، في تقديرى «أصل» مشوه لصورة يبت في حياتنا ونحوها إلى «عفريتة» لا خطر منها إلا بمحاولة بثها على المسرح من جديد بهذه الصورة التي شاهدناها على المسرح ، فالحق أنه ليس أحد بين المشاهدين لم يطف على هذه الشخوص ، ولم يلتصم لما أعذاراً ومبررات تصرفاتها ، كما أنه ليس من شك في أن الشخوص رسمت وقسمت إلينا بصورة أدت إلى نتيجة عكسية تناقض تماماً ما حاول المؤلف التركيز عليه باللحظات السريعة الحافظة التي تواترت في الحوار على شكل نكات وقششات . وإذا كان المؤلف قد هدف - كما يشرح لنا في النشرة - من تنظيم شخصياته إلى الاحتفاظ بصورة «أصل» من أى خلش قد يصيبه (ولست أدري أى خلش وأى صورة هذه التي يمكن أن ينفشها الصمق في تناولها وسير أخوارها ؟) حرصاً على ألا يتلاشى ظل الحاضر «لا يزال ينطبع على صفحة حياتنا» .

أقول : إن حرص المؤلف الشديد على الاحتفاظ بطبيعة الصورة الأصلية أدى به إلى إزالة ظل الصورة المسرحية من أن تتلحق على صفحة حياتنا الحاضرة . وكانت النتيجة أنه لم يوفق في التعبير عن الحاضر من خلال التعبير عن الماضي ، كما لم يتمكن من التعبير عن الماضي من خلال الحاضر .

وإذا تجاوزنا النص إلى الإخراج اتضح لنا أن هذا العمل تجربة لا بأس بها يضيفها الممثل (كمال حسين) إلى ماقامه خلال العام الماضى من تجارب في الإخراج المسرحى لم تكن تنقل من فهم وتعمق ودراسة وذوق مسرحى أصيل مقيول : ولحق أننى بقدر ما أعنى المخرج على إجادته رسمه للشخصيات وتنظيم الحركة المسرحية بما يتفق مع فهمه للنصوص - أعرب له عن

انزعاجي من منظر هذا الميكور الساذج المفكك الذى ساهم فى مآد الصورة العامة للمسرحيات من تفسخ وتمزق !

ولا يسمنى فى هذا المقام إلا أن أبشر جمهور المسرح بمخرج جديد كفء . ويمثل جديد يبشر بمستقبل باسم وهو « محيى الدين إسماعيل » . أما « طارق عبد اللطيف » فقد عرفناه ممثلاً جيداً فى أعمال سابقة . وأما « عبد السلام محمد » فلم يعد من مصلحته تكرار الإشارة به . وكذلك « علية الجزيرى » و « سعيد خليل » و « وعبد العزيز غنم » و « فاروق سليمان » كانوا على درجة من الإقناع معقولة . وأظن أنه من فضول القول تكرار الاعتراف بعظمة توفيق الدقن ، ولكن الكلمة التى لابد من قولها هنا هى أننى سعدت باشتراك الفنانة « سناء جميل » بدورها القصير فى هذا العمل ، كما سعدت بعودة الفنانة « إحسان شريف » إلى نشاطها . . . وكذلك تألئ الفنانة « ناهد سمير » كمهدنا بها . . .

الفهرس

الصفحة

٧ مقدمة
١١ القسم الأول : دراسات مسرحية
١٣ (١) المضمون الفكرى لمسرح نعيان عاشور
٢٨ (٢) تراجيديا البحث عن الذات - مسرح رشاد رشدى
٥٠ (٣) المضمون الاجتماعى لمسرح يوسف إدريس
٨١ القسم الثانى : قراءات مسرحية
٨٣ - الليلة نضحك .. مع ميخائيل رومان
٨٨ - خيال الظل .. والمسرح العربى
٩٥ - المسرح من ذهن المدير
١٠٠ - بين الطريق الصعب والقالب التقليدى
١٠٨ - «أراخت» اللامسرحية
١١٣ - خطوات نحو مسرح مصرى
١٢١ القسم الثالث : عروض مسرحية
١٢٣ - محمود السعدنى والتصابين
١٢٩ - حد مرتاح .. على المسرح
١٣٥ - ماذا فى «بير السلم»
١٤٠ - زويعة .. تأكل «الزويعة»
١٤٦ - مهزلة يوسف إدريس .. الأرضية
١٥٠ - ليالى نعيان عاشور

صلى للمؤلف

- ١- اللب خارج الحلبة (رواية) الميعة العامة للكتاب
- ٢- السنيورة (رواية) الميعة العامة للكتاب
- ٣- الأوباش (رواية) الكتاب النعوى
- ٤- فلاح مصرى فى بلاد الفرنجة (رواية رحلة) دار المعارف
- ٥- حفرة صاحب السعادة اللص (خمس روايات قصيرة) الناشر العربى
- ٦- ورقة من مذكرات رجل منوم (قصص قصيرة) دار الفكر المعاصر
- ٧- محاكمة طه حسين (دراسة) العربية للدراسات والنشر ببيروت
- ٨- فتح الأندلس (تحقيق للمسرحية التى كتبها الزعيم مصطفى كامل)
الميعة العامة للكتاب
- ٩- فى المسرح المصرى المعاصر (دراسات نقدية) دار المعارف

رقم الإيداع	١٩٨١/٣٠٩٨
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧-٧٣٤٦-٩٤-٨

١/٧/٣١٤

طبع بمطبع دار المعارف (ج.م.ع.)

هذا الكتاب

شهدت فترة الستينيات عصر ازدهار حقيقى فى المسرح الشعبى ،
وتفاعلت فيها أساليب الفن المختلفة ، والتحم ذلك التفاعل الحى بالنقد
والجمهور معاً ..

من هنا جاءت فكرة هذا الكتاب ، لتتناول بالدراسة والتحليل
المضمون الفكرى فى أعمال ثلاثة من كتاب المسرح المصرى فى تلك الفترة
المزدهرة ، وهم : نعمان عاشور ويوسف إدريس ، ورشاد رشدى .
والمؤلف من هذا الجيل الذى يضيف بقلمه الكثير إلى خريطة الحياة
الأدبية المعاصرة .